ПЕТРИЦКИЙ





ПЕРВАЯ ГЛАВА ЖИЗНИ

Рассказывая о детстве, Анатолий Галактионович Петрицкий всегда вспоминал Киевский сиротский приют для детей железнодорожников имени Александра III, куда мальчик попал при живом отце в качестве исключения: Галактион Григорьевич Петрицкий, бывший делопроизводитель службы движения юго-западных железных дорог, лежал разбитый параличом.

Прошло детство, отрочество. Анатолий учился в школе, работал в приютских мастерских вместе с другими воспитанниками. И рисовал, уже зная наверняка, что судьба его — творчество. В 1912 году, семнадцати лет от роду, пришел Петрицкий в Киевское художественное училище. В царской России художественных заведений было немного. Одно из них существовало в Киеве. Оно было серым, как все, связанное с официальной сферой российского бытия. «Преподавание искусства велось по-старому, — вспоминает очевидец. — Сначала гипсовые орнаменты, потом гипсовые носы и уши, гипсовые головы, гипсовые аполлоны, а там неизбежная «nature morte», действительно мертвая, вернее, омертвевшая природа в мертвой рамке казенного класса» [1].

Нельзя утверждать, что училище калечило своих учеников. Наиболее талантливые из них, такие, как Александра Экстер, Абрам Маневич, Александр Архипенко, Карп Трохименко, Исаак Рабинович, Иван Падалка, Оксана Павленко, Василь Седляр, Николай Осмеркин, Николай

Алексеев, Сергей Пожарский, впоследствии внесли свой вклад в искусство, но не училище их сформировало.

Петрицкий понял смысл настоящего искусства также вне стен училища — в классах живописи Александра Мурашко. Художник большого масштаба, Мурашко ушел из училища, где преподавал несколько лет, и открыл собственную студию. Резко порицая академизм, он вместо рисования гипсов ввел работу с натуры и обучение живописи. Петрицкий с уважением говорил о Мурашко: «Каждому ученику Александр Александрович старался открыть глаза на природу и показывал, как передать природу живописно. Он предостерегал против раскрашивания и черноты в картинах... Многие студенты училища охотно переходили в студию Мурашко... там было свободнее, было больше исканий и учиться там было интересно» [2]. Здесь Петрицкий услышал слово «импрессионизм» и постиг, что цвет — это поэзия.

Многих молодых киевлян влекли к себе сказочные и символические сюжеты. Живопись при этом оставалась поверхностной и иллюстративной. Типично киевские «молодые» картины подал Петрицкий на первые свои выставки в 1914 году: «Садко», «Песнь поэта» [3], «Царевна Лебедь и Гвидон», «Мои грезы» [4]. Но символистские сюжеты ненадолго привлекли художника. Надуманность быстро исчезала из его работ. Чинности и казенщине училища, которое Петрицкий продолжал посещать, он противопоставил вскоре эксцентричные картины с сюжетами, почерпнутыми в цирке и кабаре. О характере этих работ можно судить по сохранившимся рисункам, сделанным в одном из киевских кафе. В них находим непринужденную импрессионистскую композицию, острые «моментальные» зарисовки посетителей. В них заметно умение художника входить в интимный мир модели, издевка над буржуазным существованием завсегдатаев. Петрицкий был среди них случайным посетителем, его визиты в кабаре были связаны обычно с необходимостью приработки — выполнением различных декоративных работ. Материально Петрицкому приходилось туго. Денежные «поступления» не были постоянными — это была плата за уроки рисования, которые он давал малоспособным коллегам по училищу, либо за картину, приобретенную с выставки... [5].

Необычайно быстро росло мастерство молодого художника. Трудно поверить, что две его ранние картины — портрет девочки и натюрморт

«Цветы» — написаны с интервалом в два года. Портрет 1913 года выдает ученика в живописи; натюрморт, писанный в 1915 году, принадлежит мастеру.

Надвигалось время ломки и обновления. Искусство начала века было мятежным. Оно неукротимо изменялось, повинуясь пафосу эпохи.

Новое искусство, порвавшее с условностями академизма, все решительнее обосновывалось в Киеве.

Несомненный подъем живописного искусства в Киеве отметил Яков Тугендхольд. В подробной рецензии 1916 года он писал об А. Богомазове, Н. Шифрине, И. Рабиновиче, М. Эпштейне как о художниках большой значимости.[6]

Но станковая картина перестала быть монополией в живописи. На очереди стояло создание монументального искусства. В произведениях Федора Кричевского, одного из учителей Петрицкого, возродилась пластическая монументальность старого украинского искусства.

Предреволюционная пора активизировала национальное самосознание. Журналы пестрели исследованиями истории Украины. Дебатировались вопросы старой и новой украинской архитектуры, этнографии, фольклора.

В 1915 году на окраине Киева были устроены народные гулянья в пользу раненых солдат. Решено было воспроизвести «стародавний украинский ярмарок» с кобзарями, лирниками, гадалками, с каруселью, корчмой, бурсацкими представлениями. Балаганы выстроил знаток украинской архитектуры Василь Кричевский. В одном из них знаменитая труппа Садовского разыгрывала старинные интермедии. Декоратором ярмарки, по рекомендации Федора Кричевского, был приглашен Петрицкий. Двадцатилетний художник украсил ее с блеском. Сохранилось с тех пор панно, рекламировавшее театральное представление — «Сатана в образе дивчины танцует перед царем Китоврасом». Легенда о вражде Китовраса и Соломона пришла с Востока[7]. Краски картины по-восточному пестры и экзотичны. Девушка с демоническими глазами пляшет, извиваясь перед иконописным царем. Сгрудились в изумлении причудливые придворные. Все написано с темпераментом большого художника. Плотная живописная масса сверкает, будто составленная из самоцветных камней. Черные контуры оттеняют красоту яркого цвета, придают этой прекрасной красочной массе конст-

руктивный характер, или, выражаясь языком профессионалов, организуют плоскость. В щедром азарте ярмарочного панно звучали отголоски искусства Врубеля, Гогена, персидской миниатюры.

С этой поры Василь Григорьевич Кричевский подружился с Анатолием Петрицким. Знакомил его со своей огромной коллекцией украинского народного творчества. Учил любить старую живопись. Познакомил юношу с крупнейшим специалистом по древнему искусству Украины, хранителем собрания киевского музея Д. М. Щербакивским.

Петрицкого поразили в старом искусстве величие духа и ясность мысли, пафос и простота. Крестьянское искусство поражало Петрицкого своей связью с практической жизнью людей. Монументальные композиции древности увлекали его воображение темпераментом и яркой декоративностью. Живопись художника с этих пор берет «прикладное» направление, стремясь стать одновременно и росписью, и декорацией, и плакатом.

Но насколько же динамичней и напряженней должна быть живопись нового времени с его социальными переворотами, урбанизмом и техникой! В 10-х годах в Киеве уже были художники-урбанисты А. Богомазов и А. Экстер — будущие монументальные живописцы революционных лет. Петрицкого — их младшего современника, близкого им по духу, отличало сознательное стремление к специфически национальному искусству. В его жизнь вошло ощущение неукротимого духа свободы, донесенное ветрами украинской истории.

По просторам страны мчалась революция. Она была величественна и романтична.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ

В книге академика П. Л. Капицы «Жизнь для науки» сказано: «Если бы мы не создали своей передовой научной общественности, то сколько бы Ломоносовых у нас ни рождалось, мы не смогли бы создать в стране передовой науки» [8].

Для искусства не менее важно создание передовой художественной общественности. За несколько десятков лет до Петрицкого на Украине ее не было. Царизму долго удавалось пресекать возникновение нацио-

нальной художественной среды на окраинах империи. В середине XIX века некогда славившаяся своим искусством Украина по сути не имела постоянного состава художников. Отсутствовали художественные школы, не устраивались выставки.
Литературная среда росла быстрее и успешнее противостояла великодержавной политике российского государства. Голос Шевченко-поэта вызвал могучий приток новых сил в украинской литературе. Однако новаторство его графики — серии «Блудный сын», рисунка «Государственный кулак» — долго оставалось без продолжения.
Вообще литературный вкус общественности в середине прошлого века стоял выше живописного не только на Украине. Может быть, поэтому живопись так долго была «литературной» в ущерб пластическому ее началу.
В конце столетия — со времени появления на Украине выставок передвижников — началось усиленное оформление художественной среды. К приходу Петрицкого в изобразительное искусство уже стало возможным создание художественной Академии. В 1917 революционном году в Киеве была учреждена Украинская Академия искусств. Выставка профессоров Академии, приуроченная к ее открытию, показала разнообразие принципов и высокий уровень мастерства.
Здесь были представлены работы Георгия Нарбута, Александра Мурашко и Абрама Маневича. Были представлены портреты Федора Кричевского. Художник-монументалист Михайло Бойчук показал свои штудии древних фресок. В своих элегических портретах Михайло Жук — в прошлом ученик Ст. Выспянского — продолжал декоративизм и стилизаторство учителя. В импрессионистских пейзажах Миколы Бурачека пламенели залитые солнцем поля.
В произведениях, показанных на выставке, ощущалось стремление художников к организованной композиции. У одних оно выражалось в линейной орнаментальности форм, у других — в равновесии больших декоративных пятен.
Академия открылась 5 декабря 1917 года, когда у власти стояла буржуазная националистическая Центральная Рада. Это дало впоследствии повод некоторым историкам взять ее деятельность под подозрение. Но Академия не была созданием недолговечных правителей. Ее организовали сами художники, давно мечтавшие о высшей школе худож-

ников на Украине. Она была независима от Рады и по отношению к ней держалась оппозиционно. Вот что писал Микола Бурачек в 1919 году:

«Устав Академии, составлявшийся комиссией по ее основанию, заботился, главным образом, чтоб она была действительно свободной, чтоб правительство не вмешивалось в ее внутренние распорядки. И для этого была провозглашена автономность Академии. А поскольку можно было опасаться и иного вмешательства в жизнь Академии — правительственного меценатства, то комиссия выбросила из устава все награды медалями, денежными премиями и т. д.» [9].

Бурачек подкрепил рассуждения примером Крамского и его товарищей, которые, отказавшись от «благодетельствующей» руки правительства, сделали первый шаг к образованию национального искусства.

Дух бескорыстия и искренности, возбужденный революцией, не мирился с фальшью и ложью. В 1917—1918 годах Анатолий Петрицкий, закончив художественное училище, творил в театрах малых форм— сфере, далекой от официальных заказов. Он украшал стены «Дома интермедий» и «Театра — гротеск» пестрыми балаганными панно. Для театральных миниатюр режиссера М. Бонч-Томашевского писал большие декоративные задники с индустриальными пейзажами, небоскребами, подъемными кранами, делая заявку на создание современного монументального стиля в живописи. Такая смелость шокировала консервативную часть киевской публики. Мещане от искусства обходили даже места, где красовались рекламные плакаты Петрицкого. То была боязнь нового, неспособность к удивлению и радости, провинциальная привычка к однообразию «по старинке». Но прогрессивное искусство должно было одержать верх, и Петрицкий нашел поддержку и понимание.

С приходом на Украину в 1919 году Советской власти изобразительное искусство стало подлинно массовым. Оно вышло на улицы, площади и обратилось к трудящимся громкоголосием плакатов, панно, транспарантов. Ленинский план «монументальной пропаганды» претворялся в жизнь. В дни революционных празднеств на киевских зданиях появились саженные росписи. Их исполняли лучшие художники. Среди них был Петрицкий.

Живопись вошла в интерьеры рабочих клубов, народных театров, распространилась на периферию. В Киеве в Луцких красноармейских казармах Михайло Бойчук и его ученики положили начало истории советской стенописи. Росписи славили красноармейцев, их борьбу с контрреволюцией. Культурная жизнь необычайно расширилась. Возникли десятки литературных, художественных, музыкальных студий, союзов, клубов. Петрицкий вошел в правление самого влиятельного из них — КЛАКа (Киевский литературно-артистический клуб), где бывали Курбас и Собинов, Тычина и Ярошенко, Эренбург и Мандельштам.

Новые издательства, центральные и периферийные. Прекрасная поэзия Тычины, Рыльского, Загула. Первые советские журналы с торжественными обложками Нарбута. В этой атмосфере, насыщенной большим искусством, мужал талант Петрицкого.

Ожесточенные происки многочисленных врагов пролетариата не смогли воспрепятствовать взлету украинской культуры. Пословица о музах, молчащих при грохоте пушек, оказалась опровергнутой. Муза украинского искусства была не из пугливых. Война не убила в украинских творцах веры в безграничные возможности революции. «Человек не вмещается между шляпой и башмаками»,—цитировали Уитмена молодые мастера.

Удивительно ли, что в это время в украинском театре, снискавшем большую и своеобразную славу бытовыми, психологически насыщенными спектаклями, появился Лесь Курбас, обратившийся к эпосу, к буффонаде, к народному театру. Он стремился сделать театр выразителем раскрепощенной стихии сил, проснувшихся в глубинах народа. Стремился дать слово поколению, «призванному к жизни опьяняющей молодостью и небывалой жаждой подвига» [10].

Курбас объявил Молодой театр — театром режиссера, имея в виду, что спектакль — это синтез искусств, гармоничное целое, сочетание пантомимы и словесной драмы, пластики и музыки [11]. И тогда слово текста из бытового станет возвышенным, а текстовое либретто реализуется в зрелище, где могучие чувства откроют наиболее существенные черты бытия.

Курбасу нужен был новый актер, не традиционный, «узкой специальности», а универсал, импровизатор. Режиссеру виделось движение



Молодая женщина.

Эскиз костюма к пьесе «В катакомбах». 1920

световых и цветовых масс на сцене, «зрелищные оргии». Для этого нужен был художник-новатор.

«Необходимо привлечь к сотрудничеству в Молодом театре самый широкий круг левых молодых поэтических сил» [12]. Говоря так, Курбас имел в виду и Петрицкого, пришедшего в театр в 1918 году.

Если вспомнить, что декораторами в киевских театрах зачастую были ремесленники, станет ясно, почему приход в театр Петрицкого шокировал одних и бесконечно радовал других.

Многоопытный киевский искусствовед Евгений Михайлович Кузьмин вспоминает 1918 год:

«В городском театре идет «Лесная песня» Леси Украинки. Идет тягуче, нудно, словно приложены старания, чтоб и пьесу и зрителя «угробить». Декорации уныло линючи, бескрасочны. Растыканы настоящие высох-



Эскизы костюмов
к испанскому танцу.
1918

шие камыши. Шуршат, как бумага. Появляются русалки. Они простоволосы и в хороших ночных рубашках... И вот на следующий день отправляюсь в только что открытый «Молодой украинский театр». Взглянул на сцену и сразу очутился в другом мире.

На фоне блестящего вызолоченного неба маленький рыцарский замок. Замок настолько мал, что стоящий возле него актер чуть ли не достает головой до зубцов его башен. Слева еще более крошечный домик. Его можно взять за трубу и отодвинуть. И тогда вы видите двух спящих в нем беглецов, которых он с трудом закрывает... О том, как бывает «на самом деле», нет и помину. Все условно. Все театрально зрелищно. [В зависимости от освещения] замок то словно придвигается к вам, то уходит в прозрачную глубь, делается тяжелым, массивным, то легким и прозрачным» [13].

Это был спектакль «Горе лжецу» австрийского драматурга Франца Грильпарцера. Озорное содержание пьесы открывало простор для творческой фантазии художника. Условные упрощенные декорации подчеркивали и заостряли игру актеров. Их жесты, пластика движения на простом незагроможденном фоне становились значительнее, выразительнее. Каждая деталь оформления включалась в игру. Когда во 2-й картине персонажи ссорились из-за ключа от за́мка, то ключ этот, необычайно больших размеров, ждал своей участи на глазах у всех. Герой вырастал в собственных глазах. Зритель это понимал, сравнивая спесивого героя с маленьким замком. Но вот на сцене появлялся задник с написанным во всю ширину замком, и зритель тотчас ощущал изменение ситуации.

Петрицкий порвал с натурализмом в декорациях. Ведь даже тщательная имитация чужеродна образу, творящемуся на сцене, нелогична рядом с реально движущейся фигурой актера. Такая декорация соприкасается со спектаклем поверхностно и не затрагивает его основ. Сценическое направление Петрицкого шло в сторону и от театральных работ старшего поколения русских художников—Бакста, Бенуа, Добужинского, Анисфельда, Коровина. Эти художники впервые в европейском искусстве решительно выступили против натурализма и ремесленничества в оформлении спектакля, ибо внесли в свои декорации очарование подлинной живописи и изящество графики. Но когда интересы красочности возобладали над интересами актерского искусства, когда актер растворился в общем карнавале полихромии, в театре назрела необходимость утверждения главенствующей роли актера на сцене. Новаторство таких режиссеров, как Мейерхольд, Таиров и Курбас, и таких художников, как Экстер, Якулов и Петрицкий, заключалось в тенденции к обобщению художественного оформления. Ничего лишнего — только то, что нужно для игры актера. Для поставленного Курбасом «Царя Эдипа» (1918—1919) Петрицкий создал монументальную и простую декорацию в виде греческого портала и жертвенника. В другом спектакле Л. Курбаса, где инсценировались поэмы и стихи Шевченко, художник также пошел по пути упрощения декорации. В сцене молитвы Яна Гуса интерьер готического храма был представлен несколькими деталями. Варьируя освещение, Петрицкий сумел добиться соответствующего каждому эпизоду настроения.

Тогда отмечали, что талант Курбаса склонен к статично-барельефной режиссуре. Курбас действительно предпочитал фронтальные построения развертыванию в глубину.

В пластическом развитии Петрицкого-живописца наблюдается аналогичное стремление к фризовому построению композиции. Это был поворот от иллюзорности к утверждению картинной плоскости, к новому пространственному решению, пригодному для монументального искусства.

Обращение к староукраинской живописи в работе над оперой М. Лысенко «Тарас Бульба» многое прояснило в мышлении художника. Он понял, что монументальные казацкие портреты XVII — XVIII веков, подобно древней иконописи и знаменитым народным картинам «Казак Мамай», построены на четком, ритмически определенном членении картинной плоскости.

Этот конструктивный принцип возвращал художнику функцию строителя композиции и сознательного руководителя ритмом изобразительных элементов.

Оперу Лысенко готовила основанная в Киеве в 1919 году Украинская музыкальная драма. Ее организатору С. Бондарчуку удалось привлечь прекрасных мастеров—режиссеров М. Бонч-Томашевского и Леся Курбаса, балетмейстера Михаила Мордкина, дирижера М. Багриновского[14]. Этот первый украинский оперный театр успел поставить в оформлении Петрицкого оперу «Утопленница» М. Лысенко и балет Гюттеля «Азиаде», а «Тараса Бульбу» не смог осуществить: в Киев ворвались деникинцы.

От неосуществленного спектакля остались эскизы художника—костюмы Бульбы, Остапа, запорожских казаков. В их создание художник вложил увлечение украинской историей и свое понимание законов монументального искусства.

Петрицкий доискивается до основ, до наиболее существенных черт древнего быта. Художник задался целью дать изображение минимальными средствами и, отбирая детали, оставил самые характерные, исторически наиболее устойчивые, вобравшие опыт поколений.

В эскизах к опере художник как бы взял на себя функции режиссера. По его эскизам можно проследить, как превращается Андрий из «мазунчика» — мечтательного бурсака — в раззолоченного рыцаря, прель-



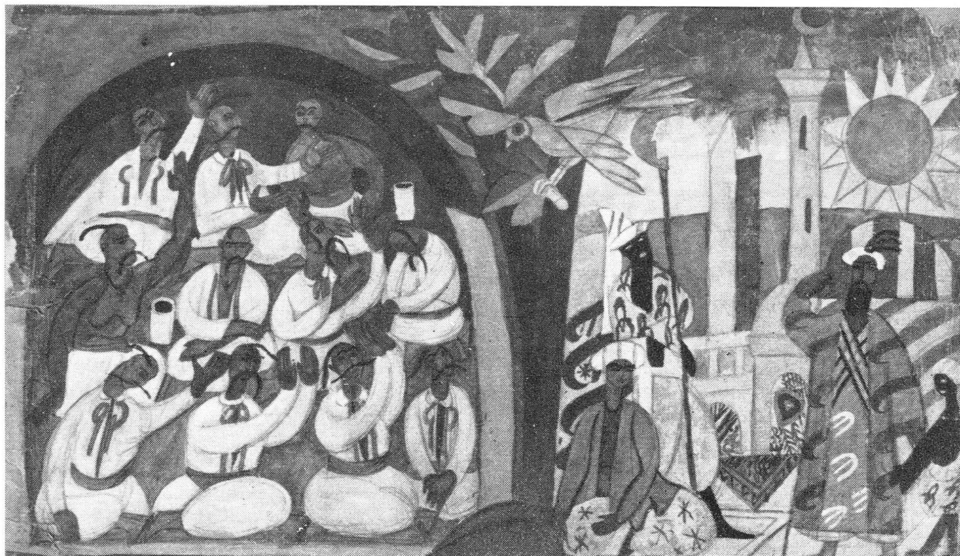
Андрий-рыцарь.

Эскиз костюма
к опере
«Тарас Бульба».
1921



Тарас Бульба.

Эскиз костюма к опере «Тарас Бульба». 1921



Плач невольников. Эскиз монументального панно. 1920

стившегося обманчивой пышностью шляхетской жизни. Колоритен в рисунках Тарас, непреклонный, непоколебимый. Героизм ряда образов перемежается гротесковым бытовизмом. Вот «перкупка» — базарная бой-баба. Вот войсковой писарь — нестроевая бумажная душа. Рисунки лишены вычурности и пластической перегруженности. Видно, что украинская старина для Петрицкого уже не пряная экзотика, тесная и жаркая в своей пестроте, но просторный мир, в котором жили могучие люди, мужеству которых художник восхищенно дивится. Изображения строги, несколько статичны, композиционно упорядочены, скорей линейны, чем объемны. Они очень напоминают старые украинские портреты. Рисунок конструктивен, но художник, видимо вспоминая Нарбута, слегка уклоняется в орнаментальность. Легко представить себе эти изображения в стенописном воплощении, где пригодилась бы их цветовая обобщенность, композиционная законченность, умелая организация плоскости.

Петрицкий создал в те времена ряд монументальных композиций в Киеве, Каменец-Подольске, Козельце. Кроме того, много работал он и над станковыми картинами. Но лишь малая часть сделанного дошла до наших дней. Над художником точно тяготел рок. Несколько раз в течение его жизни пожар уничтожал сделанное. В 1918 году сгорел на Тарасовской улице дом, где в коллекции Василя Кричевского находилось множество работ Петрицкого. Случился пожар и в мастерской Петрицкого в 1924 году в Москве. А в Великую Отечественную войну во время оккупации многие картины художника погибли вместе с другими полотнами в здании Харьковского художественного музея.

Монументальные росписи послереволюционных лет также оказались недолговечны. Об их характере мы судим по эскизу козелецкой росписи «Плач невольников», по репродукции с картины «Казак на галере» да по эскизу «Похищение огня».

«Плач невольников» — это лес воздетых рук узников запорожцев. Руки беспокойно тянутся вверх, будто ищут опоры, извиваются, как деревья под ударами бури. Сплетаются в узор, в извивах которого проступает песенный, заунывно жалобный мотив.

В «Похищении огня» — иной поворот темы. Юношу с факелом преследуют старики. Быстр и легок бег юноши. Динамичен и решителен ритм изобразительных элементов. Радость великого дерзновения — вот что заложено в этих удивительно простых и выразительных формах.

Исторические экскурсы Петрицкого посвящены теме освобождения от неволи. И нет ничего удивительного, что, знаток старины, он украсил Дарницкий рабочий клуб росписью «Гражданская война» и «Большевистское строительство» [15]: революция ощущалась Петрицким как продолжение вековечной борьбы людей за освобождение.

От периода 1920—1921 года сохранились, главным образом, театральные эскизы — результат участия в спектаклях Первого Государственного театра им. Шевченко.

Репертуар украинских театров необычайно расширился. Режиссеры-новаторы Лесь Курбас, Гнат Юра, Александр Загаров, Константин Бережной обратились к Софоклу и Мольеру, Ибсену и Гауптману, Б. Шоу и Кшивошевскому. Были инсценированы поэмы Шевченко, Франко, стихи Тычины, этюды Олеся. Были поставлены философские пьесы Леси Украинки.



Дон Жуан.

Эскиз костюма к пьесе «Каменный властелин». 1921



Донна Анна.

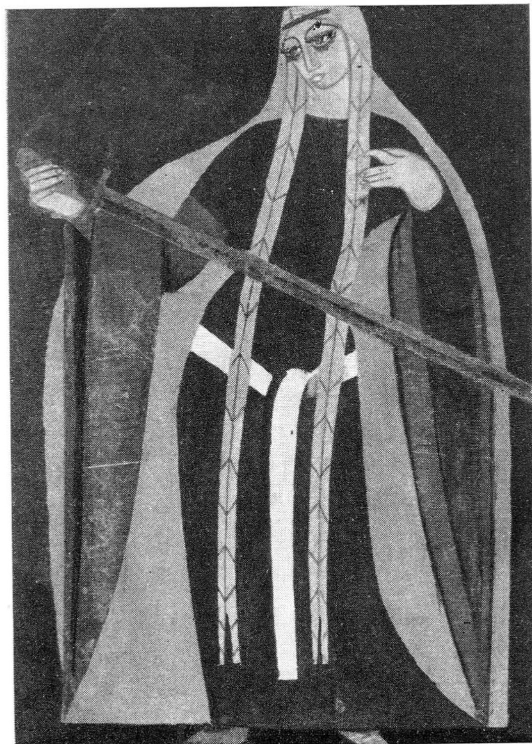
Эскиз костюма к пьесе «Каменный властелин». 1921



Воин.

Эскиз костюма к пьесе «Северные богатыри». 1921

Успех этих спектаклей был бы невозможен без декораций и костюмов Петрицкого, художника-эрудита.
Театр Шевченко в сезон 1920—1921 года проводил вечера Леси Украинки, где ставились одноактные пьесы: «Вавилонский плен», «На поле крови», «На руинах», «В катакомбах», «В стране неволи». Действие пьес переносилось в Вавилон, Палестину, в Древний Рим и Египет. И Петрицкий передал в декорациях свое ощущение стиля далеких эпох и народов. В искусстве Востока, где линейный ритм чутко откликался на особенности нравов, вкусов, запросов того или иного народа, украинский художник нашел пластическое соответствие мудрым текстам знаменитой поэтессы.

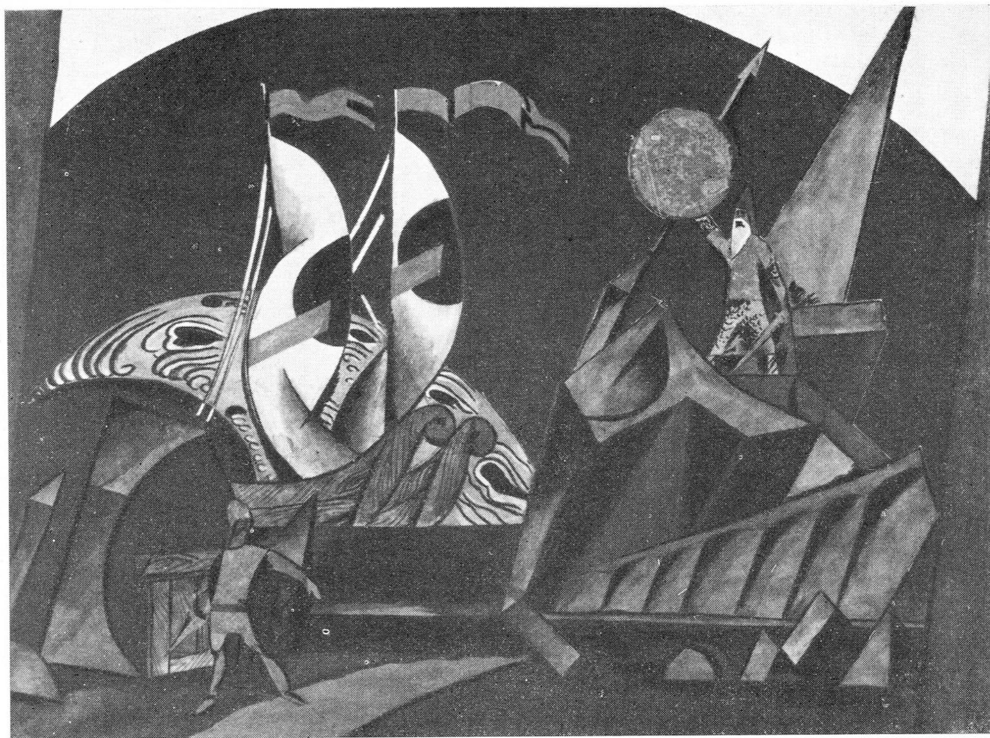


Йордис.

Эскиз костюма к пьесе «Северные богатыри». 1921

Можно представить, как нелегко было поддерживать культурную жизнь в условиях разрухи. И все же Киев насчитывал десятки театров. Не раз ставили они спектакли выдающегося значения (вспомним марджановский «Фуэнте овехуна» 1919 года с декорациями И. Рабиновича). В 1921 году очень значительной была постановка в театре Шевченко «Каменного властелина» — пятиактной пьесы Леси Украинки.

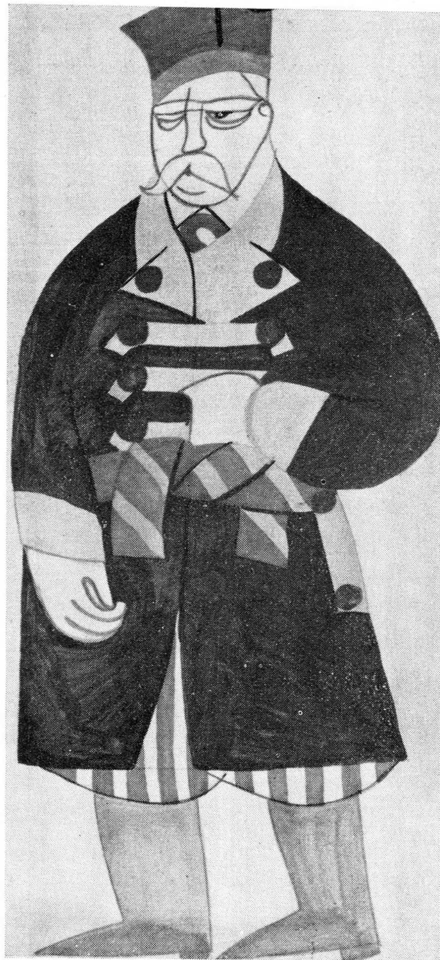
Петрицкий не решился нагнетать напряженность в романтическую поэму сильных страстей. В пьесе о Командоре, Донне Анне и Дон Жуане его палитра была сдержанной. Некогда ему казалось, что яркое можно изобразить лишь яркостью. Теперь он прибегает к контрастам. Декорации были светлы и монохромны. Костюмы — изысканны, богаты



Корабли у берега. Декорация к пьесе «Северные богатыри». 1921

по цвету, но не пестры. Костюмы в своей пластике, в своей характерности воздействовали активнее, чем декорации. При всей своей определенности — временной и психологической — они словно приглушены. Персонажи спектакля действуют в конкретной среде, но она не заслоняет их.

В эскизах костюмов к «Каменному властелину» виден будущий Петрицкий — поразительный костюмер. Костюмы уже не статичны, они мыслятся в движении, в тех изменениях рисунка, которые возникают в определенных зафиксированных моментах позы. Одежда актера становится гримом тела, она не повторяет его индивидуальной фигуры, не развевается в зависимости от случайных его движений. Она зара-





Пафнутий.

Веся.

Эскизы костюмов
к пьесе «Черт и шинкарка». 1921

нее предопределена художником в зависимости от образа героя пьесы — контур костюма, объемы, складки. Костюм определяет наиболее характерное для персонажа движение по сцене, его ритм, согласованный с общим ритмом всей пьесы.

Различны образы и различны костюмы, как по своему построению, так и по краскам. В определенном ритме дан и орнамент, покрывающий костюмы.

Психологическая шкала образов Петрицкого расширялась с каждой постановкой. В «Северных богатырях» (так называлась постановка 1921 года пьесы Ибсена «Воители в Хельгеланде») воины точно созданы из камня и железа — непроницаемы, неустрашимы. Воинственная и коварная Йордис изображена с мечом в руке, острым, как жало. И лишь Дагни мягка и задумчива в этом суровом и холодном мире. Петрицкий овладел умением кратко синтезировать дух разных эпох. Вживаясь в историю, он находил несколько нужных линий, передающих квинтэссенцию эпохи. Старая трагическая легенда о воинах Скандинавии доведена им до простейших монументальных форм, до лаконичной и экспрессивной формулы образа. Готовя спектакль, Петрицкий ввел в акварельные эскизы аппликацию, бронзу, серебро. На долгие годы сохранится у него приверженность к этой технике. Так передавал он в эскизе свое острое ощущение различия материалов, их фактуры, вещественности. В «Северных богатырях» явственно ощутим холод скал, неприветливость бессолнечного севера. Пустынна и суха земля Испании — родины каменного властелина. Необжит, холоден камень мрачного собора в «Эльге» Гауптмана.

Театр Шевченко несколько лет ездил по Украине. Его спектакли восхищали зрителей не только мастерской игрой актеров, но и выразительным художественным оформлением.

В 1923 году после успешной харьковской гастроли шевченковцы перебрались в Полтаву. Там во время их недолгого пребывания «сгорело помещение театра с некоторым имуществом и оформлением — «Черт и шинкарка», «Северные богатыри» Петрицкого, «Мазепа», «Этюды Леси Украинки» Меллера [16], — как о том с некоторой меланхолией сообщают летописцы театра.

Петрицкий этого не знал. В начале 1922 года он уехал в Москву. И прежде чем перейти к московской жизни художника, остается рас-

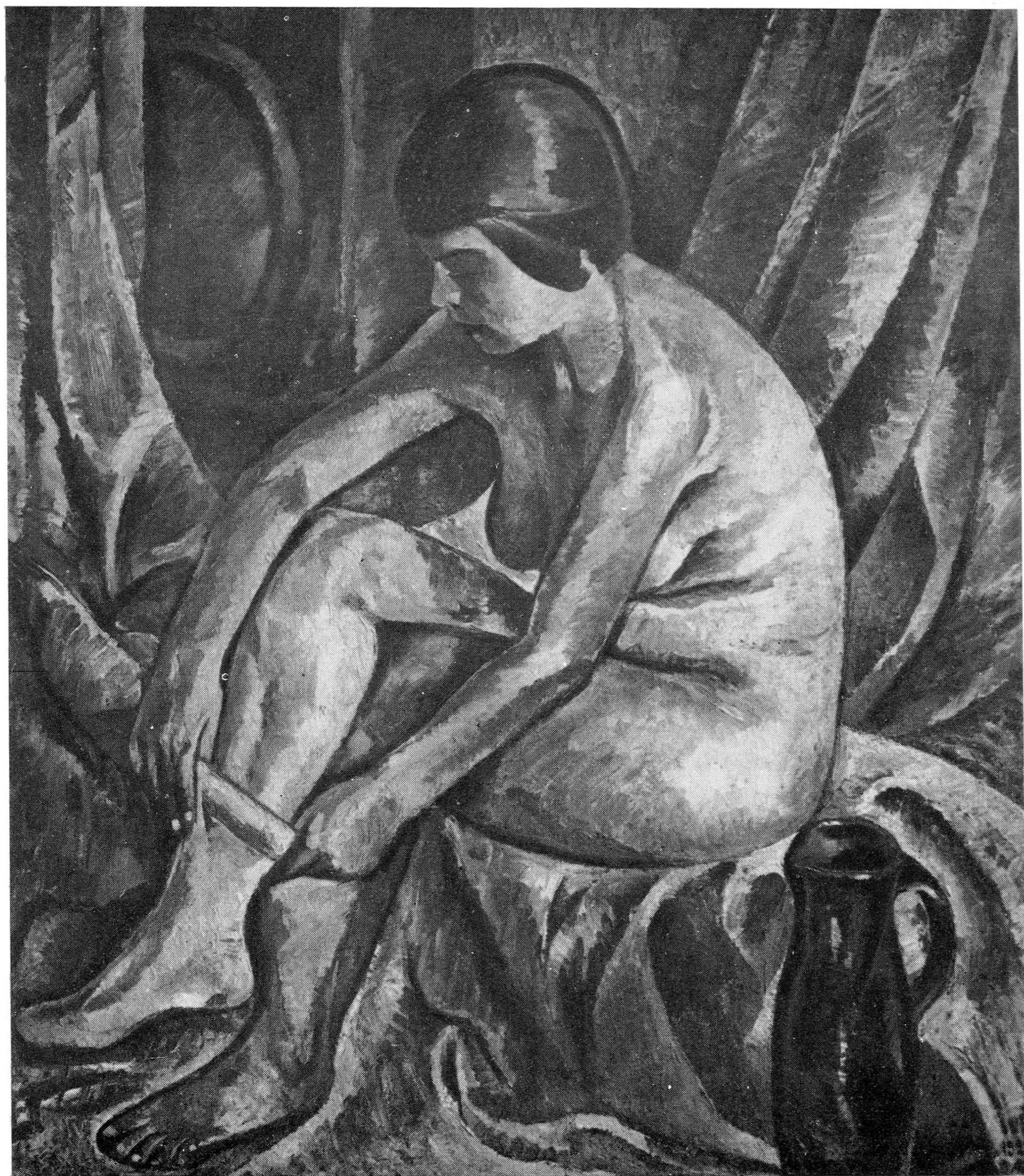


За столом.
1926

сказать о постановке весной 1921 года пьесы А. Луначарского «Оливер Кромвель» в русском драмтеатре в Киеве.
Это была первая пьеса советского автора на киевской сцене. Ставил ее Аксель Францевич Лундин. В городе, лишь недавно освобожденном от польских панов, актеры с легким и радостным сердцем готовили представление о революции. Петрицкий обдумывал декорации.
Он представил себе короля, находящегося в доме купца Вайта. Кромвель, пленив монарха, не делает из него узника. Король лениво кидает пирожки собаке. Придворный с испанским послом затеяли игру в шахматы. Но за спиной беспечного короля по высокой стене разбросан орнамент — падающие, низвергающиеся монаршии эмблемы. А на спинке трона, на этом обманно величественном сооружении, художник изобразил со сдвигом-изломом корону, непрочную и неустойчивую.
Известно, что новые идеи зреют одновременно в разных концах земли. Бертольт Брехт в 20-е годы много думал над образным решением оформления спектакля. Как показать, к примеру, ничтожество судьи, когда он сидит в своем кресле? «Если это кресло судьи, то особого эффекта можно достигнуть, посадив судью маленького роста в огромное кресло, в котором он буквально утонет» [17], — записал Брехт. В 1921 году Петрицкий не мог читать Брехта, но с королем из «Оливера Кромвеля» он поступил «по-брехтовски».

МОСКВА

В бурлящую жизнь Москвы Петрицкий окунулся в 1922 году. Как часто практиковалось в те годы, он был послан по путевке Наркомпроса УССР во Вхутемас.
Поиск и дерзание характеризовали атмосферу художественного вуза. В нем набирало силы новое поколение создателей советского искусства. Уже не смотрели они на искусство, как на божественное откровение. Отношение к нему у молодых людей было сродни отношению рабочего к своей профессии, как ремеслу и творчеству, вносящему в жизнь немедленную пользу. Вхутемасовцы были враги беспредметной красивости, дряблого украшательства, мещанской эклектики.



Натурщица. 1923

Они чрезвычайно ценили прикладные искусства и на свои произведения смотрели как на вещи, крепко, рационально и красиво построенные.

Вхутемас, по свидетельству Петрицкого, дал ему много полезного. «Я научился всем дисциплинам изобразительного искусства и сделал много интересных с технической стороны работ» [18], — говорил он несколько лет спустя. Он посещал мастерскую Древина и Удальцовой, но на его творчество бесспорно оказали большое влияние и уроки Кончаловского, Фалька.

Художник ограничил себя в цвете. Многоцветье киевских этюдов сменилось коричнево-серой гаммой, из которой возникал звучный, тонально напряженный колорит портретов, пейзажей, обнаженной натуры.

Поражает своей красотой благородный серебристый колорит «Натурщицы» 1923 года. Каждый сантиметр холста подвергся любовной и тщательной разработке. Диапазон коричневых тонов широк—от темных, почти черных до желтых и красноватых. Объемы моделированы не традиционной светотенью, когда погашенная краска теряет энергичность, но сложной сетью цветовых пятен, линий и штрихов. Вся поверхность картины приведена в активное состояние. Пластическая материя полнокровна и упруга.

Замечательно выражена материальная плотность изображенного. Монолитна живописная масса тела. Контрастом к нему выглядит драпировка, круглящаяся частыми складками, и сосуд, сделанный из тяжелого стекла.

Пространственное решение картины, равновесие живописных масс определяются цветовой логикой, соотношением тональных контрастов. Картина Петрицкого—плод прекрасного и оригинального мастерства. Искусство Петрицкого шло в русле передовых тенденций живописи того времени, стремившейся к объему, цвету, неразрывно связанному с формой и конструкцией предмета, к устойчивой композиции. Преподаватели Вхутемаса Кончаловский, Фальк, Машков, Осмеркин противопоставляли строгость новых начал хаотической зыбкости импрессионизма и широкому, подчас бесшабашному письму дореволюционной московской школы.

Они требовали анализа предмета, овладения его структурой и подчине-



Фрагмент картины
«На баррикадах». 1926

ния ее воле художника. С этим было связано и утверждение предмета в картинном пространстве и установление прочной связи между ними. Такая аналитическая склонность была созвучна эпохе. Революция вскрывала мир, проникала в сердцевину и переиначивала его.

Вхутемас напоминал лабораторию. Здесь ковали металл и пилили дерево, составляя пространственные и фактурные контррельефы. Здесь проверяли специфику художественных материалов. Живописцы разнимали форму и строили объем цветом. Они постигали правоту Сезанна, но часто тем и ограничивались. Забывали, что Сезанн предостерегал от канонизации своего искусства и говорил: «Я лишь начало открытой мною дороги». Но многие приверженцы Сезанна вместе с его живописной системой канонизировали отшельничество французского мастера и его неприязнь к большому сюжету.

Лабораторный период затягивался. Все чаще художникам приходилось выслушивать упреки в равнодушии к жизни. Драматизм прожитых лет, героизм, страдания и надежды не укладывались в натюрмортно-аналитический стиль.

И уже обозначилась тяга к сюжету. Острый разворот событий будил желание отразить эпоху, людей, факты. Беспредметничеству и супрематизму в годы гражданской войны противостояли плакаты и лубки. Теперь в наступление на крайние левые течения пошла живопись. В 1921 году большая группа художников полемически назвала себя «Бытие». В следующем году передвижники собрались на последнюю свою выставку. В 1923 году образовалась АХРР.

Эпоха накладывала отпечаток на искусство по-разному.

Никонов, вдохновляемый Суриковым, запечатлевал вихревой «Въезд Красной Армии в Красноярск». Петров-Водкин писал «После боя». Штеренберг в годы голода и разрухи с грустью и осторожностью обласкивал прозаические вещи — селедку, хлеб, простоквашу.

Известные слова наркома А. Луначарского: «Назад к Островскому, к идеалам художников 60—70 годов, в поэзии—к Некрасову, в живописи — к передвижникам», — застали советское искусство в момент сдвига, поворота к реализму, к проблемам достоверной сюжетики. Процесс этот не был прост и безошибочен. Некоторые искали решение в жанровой живописи по образцу 70-х годов. Их картины выглядели трогательно и старомодно.

Но не спасала положения и другая крайность — динамизм, киномонтажная смена впечатлений. Человек тонул в этом калейдоскопе, человек, у которого было великое прошлое и которому предстояло стать властелином будущего. Перед искусством стояла задача отстоять великие моральные ценности, но не в отвлеченном мечтании и отходе от жизни, а в жгучей, кровно пережитой актуальности.
Значителен ряд произведений, воплотивших нравственную высоту революции. Мы все еще не полностью представляем себе его размеры. В этом ряду стоит «Оборона Петрограда» Александра Дейнеки, «Смерть комиссара» Кузьмы Петрова-Водкина. В этом ряду и полотно Анатолия Петрицкого «Инвалиды», его центральная работа, его детище и гордость.

«ИНВАЛИДЫ»

Война, голод и разруха опустошили громадные территории. «Военный империализм, прошедший по всему миру, — писал об этом времени Андрей Платонов,—сделал все видимое, все добытое, устроенное и сбереженное поколениями тружеников похожим на погост».
Горе обездоленных снова, как в детстве, окружило художника.
Безмерно тяжкий опыт целого поколения Петрицкий показал на примере одной семьи.
Поразительные образы, глубокие, как человеческая судьба, проходят в картине «Инвалиды». Слепец, неподвижный, напрягшийся. В темном своем отчуждении он слушает нескончаемую музыку слепоты. Ребенок... Не по летам рано укоренилась в нем печаль. Удивительна голова безногого инвалида. Резким светом озарено его осунувшееся лицо. Именно он, «обрубленный войною», — волевой фокус картины.
Жесты персонажей красноречивы и значительны, как на полотнах старых мастеров. Печальной нежностью, большим, задушевным, чувством, родственным народной песне, веет от картины, имевшей вначале название «Мать».
И рядом с материнским мягкосердечием—решимость поднятой руки. В картине герой как бы говорит словами Хемингуэя: «Тяните, руки... Держите меня, ноги! Послужи мне еще, голова. Послужи мне! Ты ведь никогда меня не подводила».



Инвалиды. 1924

Дух человечности, взаимной любви и поддержки живет в этой семье. Здесь среди, казалось бы, безнадежной трагедии, раскрылась краса людской души. И этот благородный дух так могуч, вековечен и неистребим, что никаким испытанием не вытравить из людей Человека. Вглядываясь в картину, мы отчетливо ощущаем, что Петрицкий — сын XX века, владеющий новыми выразительными средствами: ясным в своей логике построением, объемностью, обнажающей конструкцию формы, подвижной линией складок и контуров.

Между персонажами, вписанными в четырехугольник картины, возникает композиционная сплоченность. В пределах этого монолита происходит дифференциация форм. Каждая возникающая форма намечает новые события: три персонажа можно мысленно очертить в круг; фигура слепого заключена, как в камеру, в прямоугольник. Но в «круге» нет нарочитого геометризма. Мягкие очертания женщины соседствуют с резкой очерченностью и динамическим разворотом мужского тела. И это разнообразие композиционных ходов мыслится в нерушимых рамках целого.

При всем цветовом аскетизме, при обилии темных красок картина светозарна. В золотисто-серую тональность гармонично входит вишневый цвет платка. Одежда написана с замечательной материальностью, а в умении живописать черное (кожанка слепого) трудно найти Петрицкому равного.

Художник своего времени, Петрицкий менее всего был склонен к некритическому увлечению импрессионизмом. «Наше время,—отмечал Я. Тугендхольд, ждет менее пассивного, менее зыбкого трактования мира—такого, в котором чувствовалась бы реальная объемность этого мира и волевое его построение художником» [19]. Не случайно на смену эпигонам импрессионизма явилось поколение, возвратившее искусству цельность, простоту и монументальность выражения.

Вместе с тем, картина Петрицкого лишена того схематизма, к которому склонялись многие приверженцы Сезанна.

«Инвалиды» знаменовали отход от натюрмортно-аналитического сезаннизма в сторону жизненного сюжета, психологически трактованного. Петрицкий доказал, что реализму не противопоказаны новые завоевания в области цвета, фактуры, композиции, если с их помощью раскрываются глубокие пласты человеческого бытия.

Напоминаю, что «Инвалиды» написаны в переходное для советской живописи время, в 1924 году. Сколько художников испытывали растерянность при переходе от отвлеченных схем к живому наблюдению. Петрицкий одним из первых дал образец синтеза жизненного наблюдения с творческим преображением.
Нарушая хронологию изложения, вкратце расскажу о судьбе картины после ее создания. Петрицкий привез ее из Москвы в Харьков в 1925 году. В том же году в популярном украинском журнале «Всесвіт» появилось ее воспроизведение. В 1927 году на 1-й Всеукраинской выставке ей была присуждена главная премия, а с 1930 по 1932 год она с успехом объездила города Европы и Америки.
Разговор об этом предстоит в соответствующей главе книги.
Во время войны фашисты вывезли картину за пределы нашего государства. Она была случайно найдена под Кенигсбергом и возвращена через Ленинград в Киев в 1948 году в очень плохом состоянии.
Прошло время, и картина вновь нужна людям. Эта картина с годами не стареет. Значит ей предстоит долгая и активная жизнь.

ОБНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Театральная Москва 20-х годов — город Станиславского, Таирова, Мейерхольда, Вахтангова. Мировой театральный центр—город, где в десятках больших и малых театров экспериментировали, искали и находили новые, невиданные выразительные средства. Тут был и задор и ошибки молодости.
Художники московских театров — это Нивинский, Шестаков, Якулов, Кончаловский, Лентулов, Павел Кузнецов...
Один из создателей искусства тех лет Виктор Шкловский говорил: «У нас было ощущение, что старый мир ломается, но мы не столько переделывали этот мир, как его пародировали».
Молодые артисты освобождались от стародавних канонов эксцентрично и рискованно. Доверился эксперименту и балет. К. Голейзовский, А. Лукин, М. Мордкин, каждый по-своему, формировали стилистические основы современного танца. Анатолий Петрицкий стал их соратником потому, что чувствовал темп современности, обновивший ритми-

ческую и эмоциональную структуру движения. Он чувствовал современную музыку, немыслимую в балетном воплощении с помощью старых средств.

С балетом Петрицкий соприкоснулся еще в Киеве, оформляя постановки М. Мордкина. То, что проделал художник за три года пребывания в Москве, можно назвать обновлением балетного костюма.

Костюм стал органической частью жеста. Своими графическими особенностями он выражал дух нового балета, напористую четкость и остроту его движений. В эскизах для «Эксцентрических танцев» К. Голейзовского живет тот культ «биомеханики», кинетизма, с помощью которых мыслилось вытеснение со сцены «психоложества», «нутряного переживания» предшествующей школы.

Тогда многим казалось, что ускоренный темп жизни должен быть отражен адекватно на сцене, что в этой стремительности не до «самоуглублений», что «чувствительность» буржуазна и достойна осмеяния. Главное—движение, быстрота, скорость. И этот «скоростной» тезис Петрицкий талантливо и иронично выразил в рисунках, где от человека остался только взвихренный след из черных и белых линий, прямоугольников и треугольников.

Петрицкий и в этих условных изображениях сумел дать энергичную схему танца. Но схема не устраивала его, и не в ее господстве видел он судьбу современного театра. А между тем, схематизм в понимании современного стиля плодил легион новаторствующей богемы, перебросившей в мюзик-холлы «ультрасовременные» фокстротные пары. По адресу «зловещих личностей в кепи» иронизирует Петрицкий в рисунках к эксцентртанцам К. Голейзовского.

Освобождая театр от мелочей и бессмысленных деталей, Петрицкий стремился уловить основной ритм данной эпохи, концентрировать ее стиль в краткой и активной формуле, выявить основной стержень, определяющий ее специфику. Такая задача требовала не разрыва с традициями, а контакта с ними.

Издатель московского журнала «Зрелища», признавая за Петрицким «органическое обновление театрального костюма», писал, что художник вместе с тем не отрицает ни трудов Бакста и Анисфельда, ни творчества Судейкина. Автор заметки отметил далее внешние признаки этого обновления: «Его обнажение действующих лиц, его подчеркива-

ние через костюм тех или иных особенностей человеческого тела, его использование текстильного материала и красок, бронзы, серебра и т. п., наконец, исключительная острота его глаза — все это в значительной степени самобытно от оригинального творчества художника» [20].

Суть этой самобытности была подмечена еще в 1919 году в киевском журнале «Мистецтво», писавшем, что Петрицкий, блестяще знающий старину, силен в интерпретации ее современными средствами [21]. Действительно, даже воссоздавая далекие времена, Петрицкий не оставался реставратором, пассивным ретроспективистом. Он говорил о старине острым, угловатым языком современности.

Упомянутая статья в «Зрелищах» была напечатана по поводу костюмов Петрицкого к балету М. Мордкина «Нур и Анитра». Эскизы воспроизводились на обложке журнала. Позднее о них писал Е. Кузьмин — подлинный эксперт стилевых особенностей искусства и быта многих народов: «Несмотря на то, что эти костюмы далеки от всякой бытовщины... достаточно на них взглянуть, чтоб повеяло на вас именно Индией... Неуловимый оттенок тональности, две-три характерные детали (например, головной убор Анитры) отбрасывают всякую возможность ошибиться. — Это Индия.

Я думаю, что помимо способности и «остроты зрения», для этого необходимо большое и серьезное обучение, которое только и дает эту возможность выбора красноречивейших элементов. Но, конечно, не тщательное изучение оригиналов является характерной чертой нашего мастера. Оригиналы дают ему только неисчерпаемо богатый материал, из которого он делает своего рода экстракт основных элементов, по которым он потом начинает творить. В этом отношении Петрицкого никак нельзя назвать стилизатором... Если уж говорить о стилизации, так только в том смысле, что Петрицкий стилизует самый стиль — до такой степени его язык краток, компактен...» [22].

Проникая в глубину образа, Петрицкий добивался острой характерности. И тогда становились очевидными в балете «Нур и Анитра» — упрямая твердость воина, идущего к желаемому через препятствия; взволнованность и нетерпеливость посланца, горящего желанием передать весть; женственность и нерешительность Анитры.

Театр занимал Петрицкого в Москве меньше, чем живопись. Всегда

считал он себя живописцем, но были периоды, когда декорационное искусство отнимало львиную долю его времени.

Московский период отличался преимущественно живописными занятиями. Петрицкий готовился к выставке своих картин, но пожар в мастерской уничтожил все, за редким исключением. («Инвалиды» писались, к счастью, позже и поэтому сохранились).

Все же на театральном поприще Петрицкий сделал в Москве немало. Он участвовал в Московском камерном балете (из художников там были также Б. Эрдман, С. Юткевич), в «Кривом Джимми» в Гнездниковском переулке (в его коллектив входили Н. Евреинов, В. Инбер, Ф. Курихин, М. Беспалов). В бывшей опере Зимина готовил балет Шумана «Маскарад» и «Мефистофеля» Бойто. Для постановки В. Сахновским в Театре комедии пьесы «Дух земли» Ведекинда Петрицкий выполнил макет, который, по словам С. Марголина, означал «смелую попытку художника перестроить бывший Коршевский театр» [23].

В Москве началась многолетняя дружба Петрицкого со многими выдающимися постановщиками. Москвичи питали привязанность к Анатолию Галактионовичу до последних дней. В 1963 году, когда Петрицкий работал с балетмейстером П. Вирским в Украинском ансамбле танца, Касьян Ярославович Голейзовский написал: «...завидую Павлику Вирскому».

Но и на Украине к Петрицкому тянулись режиссеры. Здесь отдавали себе отчет в том, что создание передового национального театра едва ли удастся без Петрицкого в полной мере.

Театр им. Франко, задумав постановку пьесы Остапа Вишни «Вий», послал приглашение Анатолию Галактионовичу.

Петрицкий выехал в 1924 году из Москвы в Харьков, сделал эскизы к спектаклю, а в 1925 году переехал туда на жительство.

ХАРЬКОВ

К приезду Петрицкого Украина насчитывала восемь революционных лет, и изменения, происшедшие в ее жизни, были разительны.

Охватывая огромные массы трудящихся, ширилось и крепло предуказанное В. И. Лениным культурное преображение страны.

Харьков, столица Украинской республики в 1925—1934 годах, жил напряженной интеллектуальной жизнью. Литературные ряды пополнились «призывом 20-х годов». В них влились Микола Бажан, Остап Вышня, Микола Кулиш, Олекса Влызько, Владимир Сосюра, Юрий Яновский, Майк Йогансен, Валерьян Полищук, Иван Микитенко, Андрей Головко...

Постепенно росла издательская база. Это привело к подъему книжной графики. Число журналов неуклонно возрастало. Многие из них до сих пор могут считаться образцовыми по значительности литературного материала и художественному оформлению.

Достигла значительных масштабов выставочная деятельность.

Три художественных вуза в Киеве, Харькове, Одессе подготовили больших мастеров, с наибольшим успехом выступавших в графике и монументальной живописи.

Говоря о материальных предпосылках для творчества, нельзя не упомянуть украинский театр. Вспоминая дореволюционное время, Петрицкий говорил: «Когда-то (в 1916 г. — *Д. Г.*) в Ромнах в сарае — «летнем театре» — начинал я свою карьеру. Только в Киеве театр Садовского имел приличное помещение» [24].

В 1919 году деникинцы разогнали украинскую оперу. В 1925 году украинская опера открылась в Харькове, через год еще две — в Одессе и Киеве. Кроме действующих драмтеатров (из них знаменитыми были «Березиль» Леся Курбаса и театр им. Франко с Гнатом Юрою), появились новые национальные театры. Основателем многих из них вместе со своими товарищами был Анатолий Петрицкий.

На Украине художник был принят восторженно. Первые же спектакли, оформленные им, произвели ошеломляющее впечатление. Появившиеся на выставках полотна выдвинули Петрицкого в первый ряд живописцев. Большую популярность принесло художнику участие в печатных изданиях.



Бурсаки.

Эскиз костюма к пьесе «Вий». 1925




Сотник и Хорунжий. Эскизы костюмов к пьесе «Вий». 1925

О Петрицком писались статьи. Его работы расходились во многих репродукциях. В 1929 году издательство «ДВУ» выпустило альбом театральных костюмов Петрицкого. Об этом издании, с технической стороны безукоризненном, много писали и говорили. Текст к альбому начинался примечательными словами: «С именем Анатолия Петрицкого нераздельно связано начало возрождения украинского изобразительного искусства, тот стремительный процесс, который начал широко развертываться на всех участках нашего культурного фронта» [25].
Долгое время в артистической среде не было более популярного художника. С Петрицким поддерживали дружеские отношения писатели, художники, актеры, среди которых были А. Довженко и М. Семенко, П. Тычина и Л. Первомайский, А. Копыленко и П. Козицкий.



Кум.
Эскиз костюма к опере «Сорочинская ярмарка». 1925

Писатели гордились своим товарищем. В их высказываниях отразилась непринужденная и дружелюбная атмосфера тех лет. «Лучший из лучших художников — Толя Петрицкий» (О. Вишня). «О Петрицком еще до нас очень много писали, хотя всегда хуже, чем он пишет красками» (Л. Чернов).

Весеннее чувство расцвета, которым жило юное советское искусство, перенес художник в портреты творцов украинской культуры.

По подсчетам самого Петрицкого с 1925 по 1932 год он написал маслом и акварелью 150 портретов. Это была грандиозная, уникальная портретная галерея современников, поразительная по разнообразию и остроте характеров. Была... ибо от нее до наших дней дошло лишь десять оригиналов и двадцать воспроизведений.

ПОРТРЕТ

Петрицкому дано было природой находить в предмете исследования внутреннюю активную основу. Недаром, глядя на его картины, создается впечатление, что большие массы зримого мира рождаются из множества подвижных форм — своеобразных живописных молекул. Вещи словно застигнуты в момент их создания. Они имеют вполне определенное лицо и, вместе с тем, видно, как оно возникает. Волнообразная линия, с непостижимой быстротой и уверенностью обследующая все изгибы и углубления объема — характернейшая примета мастера. Друзья Анатолия Галактионовича свидетельствуют, что портреты художник писал в два-три сеанса, иногда сразу. Каким-то молниеносным озарением схватывал он все своеобразие человека и воссоздавал его сущность.

Художник пишет портрет. Он знает своего товарища, его духовный лад, ход жизни, манеру держаться. Из суммы этих впечатлений рождается та целостность, которую можно назвать образом этого человека. И вот этот образ нужно перенести в новые условия существования — в картинную плоскость и воссоздать из живописных элементов. Петрицкий отвергал фотографическую иллюзорность. Он не скрывает, что перед вами живопись — линия, пятно, композиция. В портретах видна четкая организация пространства картинной плоскости. Управляя повторами и контрастами пластических форм, их движением и сопоставлением, художник вызывает тот ритм, то эмоциональное состояние, которое раскрывает индивидуальность персонажа.

Цельность образа, единство интимной и «официальной» сфер, конкретность жизненной ситуации, в которой отражается напряжение времени,—такова психологическая подоплека в портретном искусстве Петрицкого.

Один из портретов, названный «Человек с газетой» (1928, известен лишь в репродукции),—программный обобщенный образ. Человек этот — сгусток воли, энергии, нервов — пронизан токами эпохи. Персонаж Петрицкого знает, каким напряжением гудит время. Оно само спешит сообщить ему о своих достижениях и недомоганиях. Газета в его руках — это сводка с фронтов мира, и от человека зависит дальнейший ход событий. Он видит, как нарастает темп преобразований

в нашей стране, как неуклонно преодолеваются препятствия и сопротивление врагов.

Творческое начало заложенное в человеке, острота его мышления—это рефрен, звучащий во всех портретах Петрицкого, как бы ни разнились их герои друг от друга. У них одна судьба и одно дело — построение социализма. И эта общность помогает им противостоять шквальным ветрам эпохи.

Устремленность к одной цели не ведет к нивеляции людей и душевному схематизму. Привычки, склонности, бытовые особенности портретируемых неотъемлемо входят в картину. Подвергнутые авторскому анализу, они влияют даже на цветовой строй полотна. Так, портрет режиссера В. Васылько исполнен в синей гамме. Его пристрастие к синему цвету было хорошо известно в артистических кругах.

Крупный актер и режиссер, ученик и сподвижник Леся Курбаса — Василь Степанович Васылько — человек прочных и основательных убеждений, прямой, решительный, твердый. Таким он предстает в портрете, и весь строй портрета—непреложное свидетельство этому. Почти фронтальное положение фигуры, нечасто встречающееся у Петрицкого; спокойное движение линий, ровный глубокий тон, равновесие цветовых зон создают атмосферу глубокомыслия, раздумья, отразившегося в лице, в позе, жесте изображенного человека.

Поэт Михайло Семенко, редактор левого журнала «Нова генерація» изображен в харьковском кафе «Пок». Здесь, отчаянно дымя папиросами, спорили горячие авторы этого журнала. Петрицкий подтрунивает над чрезмерной «европейскостью» своего товарища. Иностранное слово «Cafe» выведено аршинными буквами, завиток рамы дорогого зеркала закручен с преувеличенной элегантностью. И дама в неимоверной шляпе будто сошла со страниц модного журнала.

Не нужно думать, что Петрицкий подгонял внешность портретируемого под готовую психологическую схему. Живописец, утверждавший реальность, он обладал чрезвычайной наблюдательностью. При жизни Семенко Петрицкий однажды написал о нем шутливые «воспоминания». Даже в них, не претендующих на серьезность, чувствуется острый глаз художника, умеющего во внешних данных уловить «стиль» человека. «И вот Семенко. Это человек небольшого роста. Во время встречи с ним первое, что бросается в глаза, это огромная шевелюра



Портрет
поэта Усенко.
1931

волос, вьющихся, как у негра. Когда вы долго присматриваетесь к нему, то замечаете пару косых глаз китайца. Я думаю, что это объясняется тем, что его мама долгое время жила, если не в Японии, так во Владивостоке. Одевался Семенко всегда со вкусом, костюм, который ему больше всего нравился, был светло-серый, такой, которые часто носят бывшие греки или турки в экзотических кафе Одессы. Я и сейчас представляю как живого Семенко в многолюдном кафе, в сером костюме без воротничка, он ест рахат-лукум и пьет черный кофе по-турецки» [26].

Каждый писатель передает своим творениям самое сокровенное. Читая произведения тех, кого портретировал Петрицкий, поражаешься его дару постигать душу людей.

Поэзия Якова Савченко отразила утонченную чувствительность ее создателя. Его называли поэтом ночи. Подчас химеричные картины рисовались поэту. Его упрекали в хаотичности мышления—один образ сменялся другим, не успев проявиться.

Но были в этом «импрессионисте» глубина, искренность, страстность.

І в муках ми пили з порепаних долонь
Свій піт і кров гарячу, як вогонь.

Весь этот противоречивый облик получил у Петрицкого наглядное воплощение. В контрастном и непривычном цветовом строе: черное с охристо-зеленым. В торопливости линий. В неустойчивом равновесии композиции. В том, что лицо нарисовано монолитно, не раздробленно, а костюм — «быстрым» узором-елочкой.

Если портрет Савченко, так сказать, дуалистичен, то образ Павла Усенко—воплощенный монизм, так целостен, строг и целеустремлен этот комсомольский поэт с красной звездой на груди. Его облику присуща твердая решимость. Пластическая сплоченность — в силуэте, в композиции, в цвете—выражает эти качества с несомненной очевидностью.

Галерея Петрицкого охватывала большой круг людей. Это были художники, писатели, актеры, композиторы...

Многие художники изображали выдающегося большевика, наркома просвещения Миколу Скрыпника. Но больше всего Скрыпнику нравилась работа Петрицкого.



Портрет журналиста В. Фурера. 1928



Портрет поэта Я. Савченко. 1929

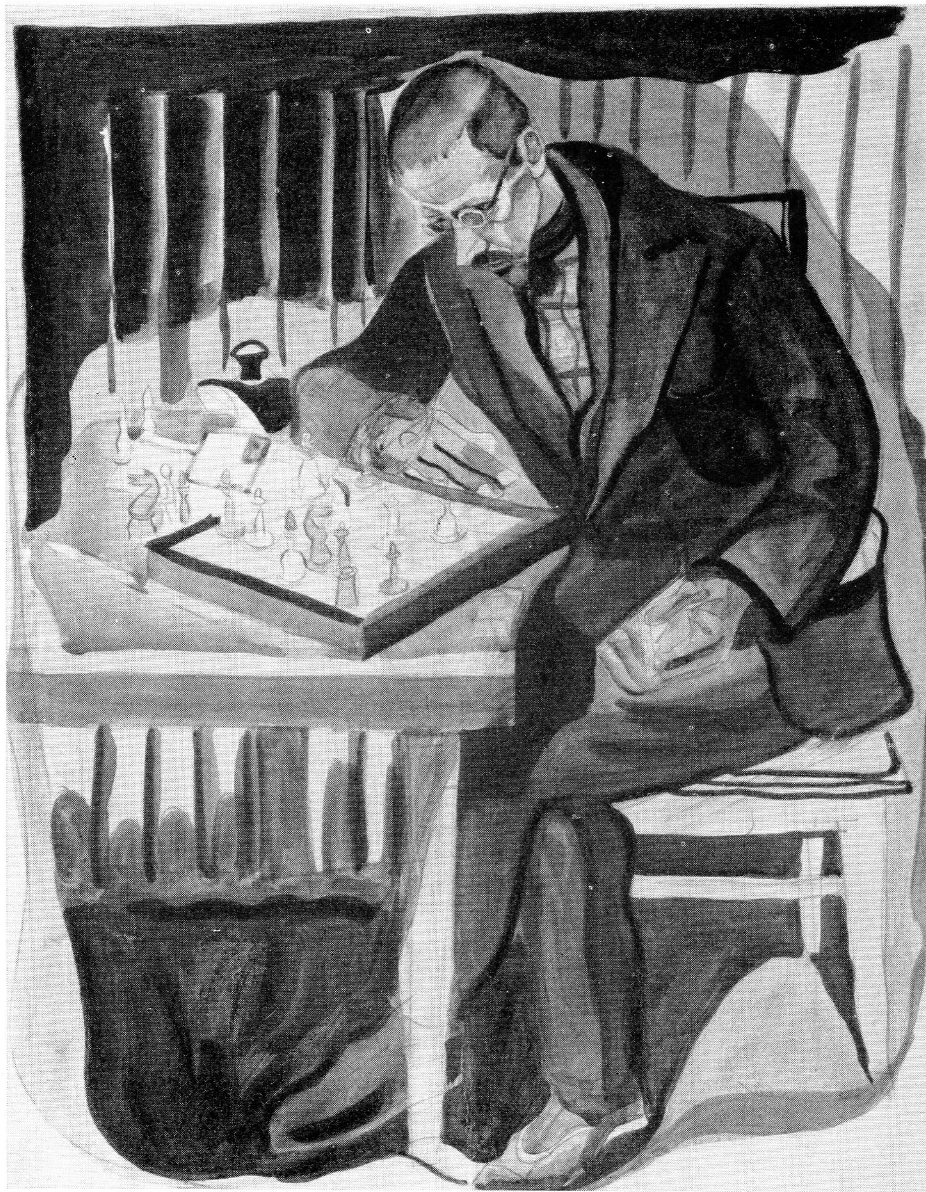


Портрет певца
С. Бутовского. 1929

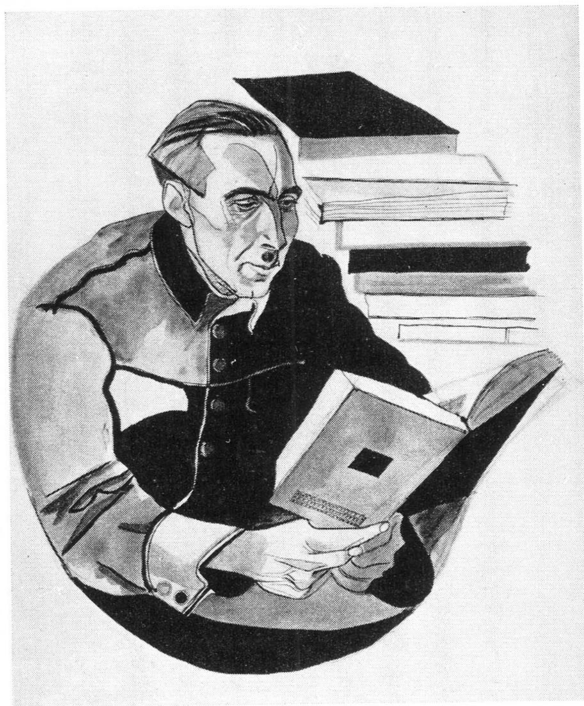
Энергичный портрет комсомольского вожака Вениамина Фурера светился розово-серой гаммой красок. С одного из портретов, чуть улыбаясь, смотрел молодой обаятельный человек — поэт Леонид Первомайский.

К некоторым портретам художник возвращался несколько раз—писал маслом и акварелью.

Портреты писателей работы Петрицкого были выставлены в Харьковском литературном клубе им. Блакитного. От них веяло жизненной силой и вдохновением. «Это были удивительные портреты,—вспоминает Савва Голованивский.—Я видел многие полотна почти тридцать лет тому назад, и каждое из них стоит перед моими глазами до сих пор



Портрет поэта М. Доленго. 1929



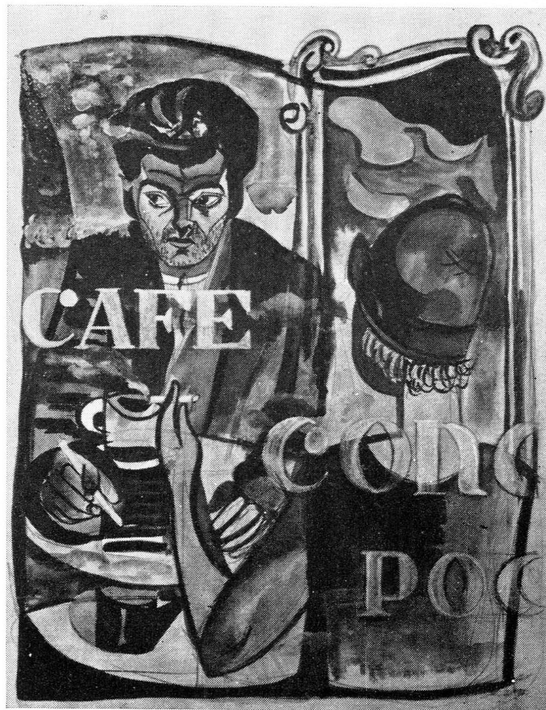
Портрет писателя
И. Днипровского. 1929

и даже по памяти продолжает поражать глубиной человеческих характеристик и удивительной живописностью» [27].

Цвет в портретах, по рассказам (подтверждаемым сохранившимися вещами), не был ярким. Им свойственна сдержанность, даже подчас мягкость. Энергичность достигалась введением черно-коричневых красок — не декоративной пестротой.

Именно темные краски фона и одежды заставляют звучать красноватые и серые цвета в портрете Юрия Смолича.

Петрицкий достигал замечательного цветового единства в пределах разнообразнейших гамм. До чего, казалось бы, неблагодарны «ржавые» желто-коричневые цвета. А в портрете певца Семена Бутовского они красивы и гармоничны.

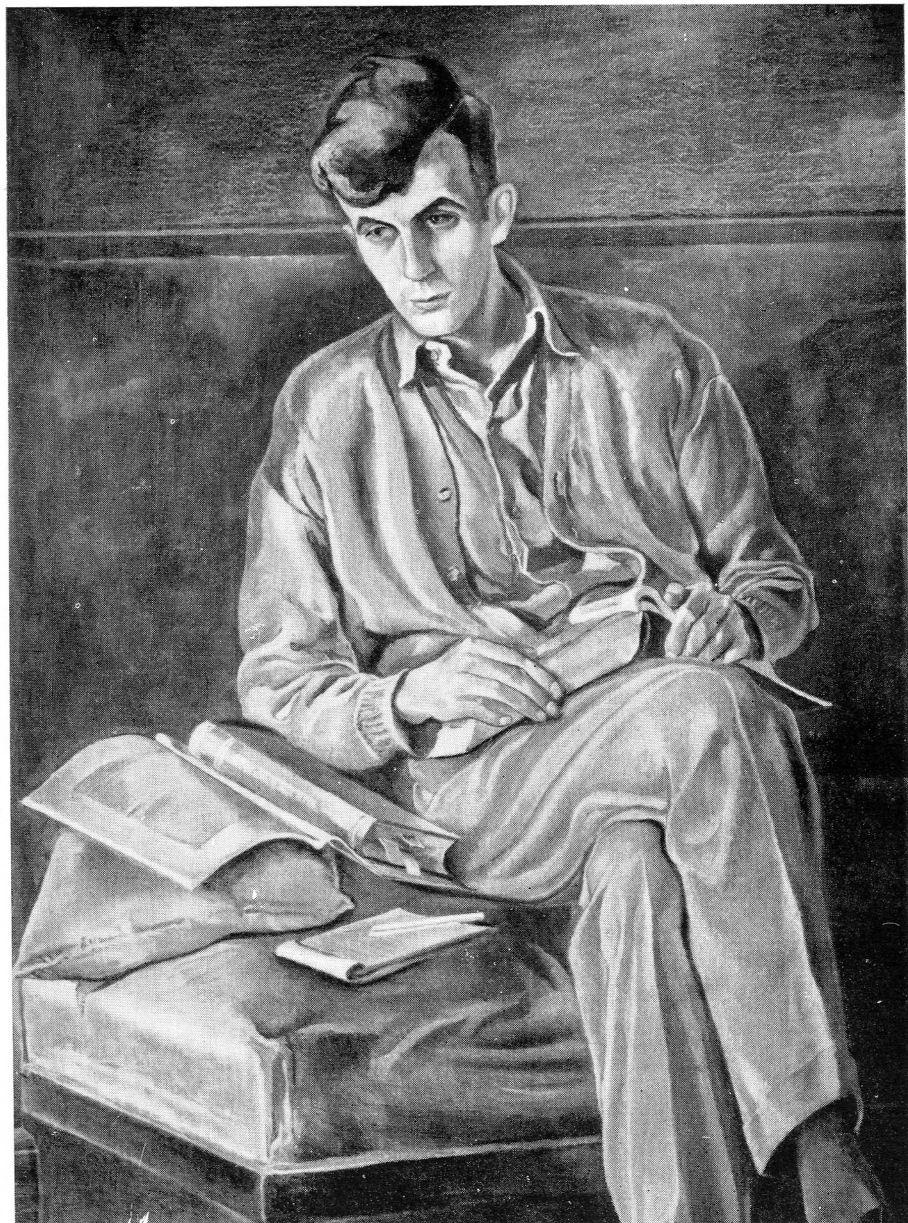


Портрет поэта
М. Семенко. 1929

Портреты построены с математической точностью. Изображение и фон крепко спаяны. Но они, вместе с тем, внезапны и неожиданны, как поэтическая строка. Сколько в них жизненной радости, какая свобода рисунка и раскованность цвета!

Петрицкому был чужд ригоризм. Его не привяжешь к одной школе, направлению. Попытка канонизировать Петрицкого ставила критиков в тупик: к какому «изму» его отнести? Он дерзок, но и утончен, динамичен и глубок, конструктивен, но без жестокости. В чем-то близок к немецкому левому крылу, но нет в нем внутренней боли и конвульсий, любит полнокровие французской живописи.

Вглядываясь в динамичные извивы линий на портретах Петрицкого, вспоминаешь Ван Гога. Но если великий голландец вышел из им-



Портрет
сына. 1957

прессионизма и был с ним кровно связан, то Петрицкому чужд взгляд на мир, как на красочную феерию. Он подчеркивал предметную сторону действительности, ее объемность и вещественность. Он прошел через конструктивизм и, отвергнув его беспредметничество, вобрал в себя любовь к материалу, приобрел вкус к разнообразию фактур.

В 1929 году Госиздат Украины составил договор с художником на издание его работы «Альбом портретов современных деятелей литературы и искусства» [28]. Через год Петрицкий принес в издательство сорок акварельных портретов. Журнал «Червоний шлях» назвал некоторые из них в своей хронике: «Среди портретов писателей — Тычина, Хвыльовый, Панч, Микитенко, Кулик, Семенко, Кулиш, Головко и др.

Из деятелей искусства — Лесь Курбас, Васылько, артисты Ужвий, Сокил, Голинский. Композиторы — Козицкий, Верикивский и др.» [29].

Альбом издан не был. В те годы многие имена перестали упоминаться. Часть портретов погибла.

Некоторые находились в частных коллекциях — у П. Тычины, Я. Руденского, Л. Первомайского, С. Голованивского, Г. Юры, К. Кошевского.., но началась война и погибло остальное. Ни один из портретов, написанных маслом, не дошел до наших дней.

Петрицкий зарекся писать портреты. Лишь спустя много лет, в послевоенное время, он написал портрет сына.

ИНЖЕНЕРИЯ И РОМАНТИКА

Первым спектаклем Петрицкого по возвращении на Украину был «Вий», поставленный в 1925 году в театре им. Франко.

Остап Вышня назвал пьесу «музыкальный гротеск в четырех действиях с пением, с танцами, с горилкой и с чем хотите».

Гоголевский сюжет был «перелицован» на новый лад. Поход бурсаков на каникулы прерывался веселыми интермедиями, где герои обыгрывали темы на злобу дня, помогали вычищать из учреждения «советскую панну», пародировали неразумные решения сельскохозяйственных органов. Автор пьесы О. Вышня и режиссер Гнат Юра стремились к динамичности, быстрой смене эпизодов. В отдельных сценах был использован киноэкран. Реальность и фантастика, история и злоба дня — все должно было увязаться в этом спектакле.

Реализация этих замыслов зависела в первую очередь от художника, от его умения организовать сценическое пространство. Петрицкий предложил простое конструктивное решение—прямоугольный, в ширину сцены двухъярусный каркас, на котором монтируются детали обстановки. Шинок был показан с помощью вывески, подвешенными к ней бутылкой и чаркой, над торговой палаткой висел красочный транспарант «Рыба». Все вместе это означало базар.

Оформление было мобильным. Одно быстро заменялось другим, таким же упрощенным и выразительным. Стена хаты, ворота, плетень—сцена «хутор». Помост для интермедий сооружался на сцене так же мгновенно, как исчезал.

Среди этих условных изображений не казался чужеродным киноэкран, появлявшийся во втором ярусе конструктивной установки. Иногда он служил фоном для веселых интермедий. А нужен он был для показа пленки с полетом ведьмы на Хоме. Бурсак сбрасывал ведьму с атеистическим криком «Долой, долой монахов» и верхом на нечистой силе летел на Марс. В этом месте спектакля взору зрителя представал оголенный каркас, на котором вверху обитали забавные роботы—марсиане, окруженные таинственными эмблемами, очень похожими на уличные предупредительные знаки. Со своего возвышения марсиане выхватывали прожектором под язвительный комментарий Хомы Брута то партер, то директорскую ложу, то рабфаковцев на галерке.

Сценическое пространство таким образом получило новое измерение—высоту. Это новшество родилось в спектакле пародийном, гротесковом как бы несерьезно и озорно. Но было оно частью той основательной реформы, которую претерпевал советский театр.

Сценическая площадка стала иной. Она обогатилась лестницами, передвижными станками. Использовался для игры и зрительный зал, его ярусы, оркестр, просцениум. Актер оказался в новых условиях, характер его движения изменился. С украинской сцены исчезла «хуторянская» неповоротливость актеров старого театра. Несомненно, решающую роль в этом сыграл, помимо режиссера, художник-декоратор. В «Вие» Петрицкий выступил не только как оригинальный конструктор сцены, но и как живописец, нашедший соотношение между насыщенным цветом и строгими архитектурными линиями.

Конструкцию расцвечивали базарные вывески, декоративные элемен-

ты. Но основной живописный эффект создавался костюмами. Не раз превращали они спектакль в необузданную цветовую игру. Театр проникался тогда стихией народных празднеств.

В действии «дьявольский шабаш» все на сцене приходило в движение. Масса ярко наряженных чертей танцевали, прыгали, кружились. Замысловатая расцветка их костюмов вспыхивала от касаний пляшущего луча прожектора.

Решение костюмов было построено на отношении больших цветовых масс и крупных фрагментов орнамента, чей ритм был характерен для каждого персонажа. Всякий эскиз костюма выглядит как портрет действующего лица. Оттого при одинаковой казацкой одежде так отличен рисунок Сотника, сурового и грозного, от изображения взвихренного, разудалого Хорунжего.

Опираясь на исторически достоверный материал, Петрицкий шел по пути старых украинских портретистов, которые претворяли этнографию в стиль своего времени. Тем самым Петрицкий снова отверг этнографическую инертность и пассивность, так обеднившую выразительные средства дореволюционного «малороссийского» театра.

В Харькове 3 октября 1925 года открылся первый оперный театр на украинском языке. Это событие, историческое для украинского искусства, было отмечено торжественным собранием. Спустя некоторое время началось первое представление нового театра — опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Появился занавес—красочное панно. В нем уместились зелень трав, тихоструйная речка, солнце, рыбы. И чумаки, спокойно-величавые, неторопливо отмеряли версты по дивному степному ковру, имя которому Украина. Здесь воплотились романтика и пафос, лирика и гротеск творчества Гоголя, его незабываемая палитра. Когда занавес поднялся, сцена засияла белизной. Она белела ярмарочными палатками, она вся была обтянута по радиусу белым полотном. В зеркале, изображавшем речку Псел, отражался воз с героями оперы. Их одежды цветились зеленью жупанов, багрянцем сапожек, чернотой поясов. Каждого персонажа представлял зрителю цвет: белая сорочка, многоцветные ленты—это нежная Парася; круглые расписные щеки, пестрая крикливая свитка, красные чоботы так и лезут в глаза—сварливая мстительная Хивря. Художник блистательно перенес живописный акцент на актера.



Фото спектакля «Князь Игорь». Харьковская опера. 1926

Деревянные декорации—кузница, шинок, хата Черевика, построенные на поворотном кругу сцены, отличались простотой и незамысловатостью. В своей макетности они могли бы показаться излишне схематичными, если б художник не вложил в них глубокую художественную идею: полотно и дерево сценического оформления были типичным материалом старой селянской Украины.

Выводя материал на сцену, художник учитывал его цветовой эффект. В «Сорочинской ярмарке» костюмы и декорации колористически прекрасно увязывались. Этот ансамбль был эмоционален и радостен. Не скрывая симпатий к конструктивизму, Петрицкий не изменил и своему живописному дарованию. Для него не существовало дилеммы: вещественник-конструктивист либо «чистый» живописец на сцене. Он не пристал ни к одной из спорящих сторон, требовавших столь строгого размежевания. В его сценическом творчестве синтезировались принципы конструктивизма и по-новому понятая живописность. Опера

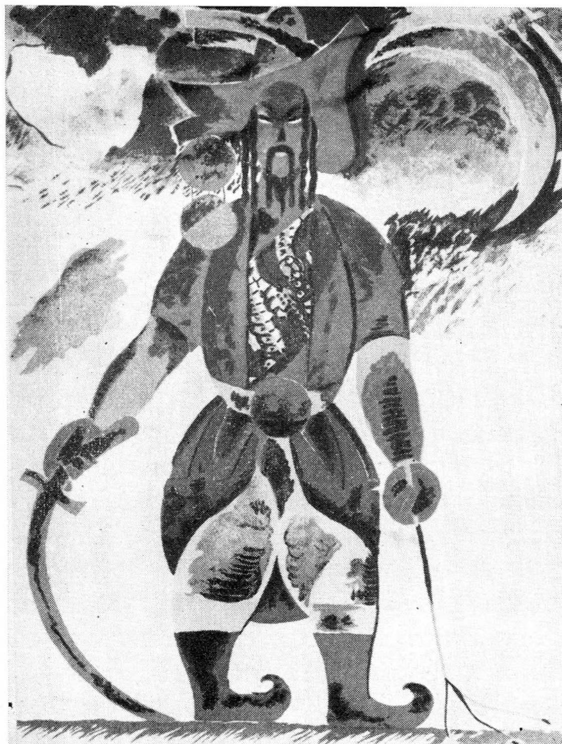
требовала зрелищности. Петрицкий был романтик и меньше всего походил на страстотерпца эстетической догмы.

К спектаклям 20-х—начала 30-х годов Петрицкий делал макеты декораций и рисовал (подчас применяя технику коллажа) эскизы костюмов. Макеты—вещь недолговечная. Их уж нет. А вот рисунки ведут самостоятельное существование, независимое от спектакля. Они так совершенны, образны, полновесны, что далеко выходят за пределы театрального костюмирования.

И простодушный Черевик, неотделимый от корчмы так же, как она от него, и хитроумный, пронырливый цыган и другие персонажи «Сорочинской ярмарки» на эскизах Петрицкого жизненны и типологичны.

Эти рисунки созданы художником, совместившим в одном лице черты рационалиста и романтика. Первым продиктована четкая «распланированность» плоскости листа, где округлые формы чередуются с острыми, объемные с плоскостными, где основные оси форм словно выведены на показ. Но «осевое» построение дает законченность композиции, контраст форм — ритмическую неистощимость. Многообразная разработка фактуры и цвета подымают эскизы до уровня высоких образцов графического искусства. Их мажорный, цветовой строй не оставляет сомнения в том, что в мышлении Петрицкого романтик главенствует и заставляет рационалиста служить у него в подчинении. Петрицкий видел в костюме не одну только утилитарную или декоративную сторону. Одежда для него — элемент материальной культуры, свидетельство вкусов, привычек, образа жизни отдельных людей и целых народов. Социальная и этническая разность была для Петрицкого почвой художественного сопоставления. И чем грандиозней и обнаженней выступала эта разность в музыкальном первоисточнике, тем напряженнее и ярче проявлялся на сцене безудержный темперамент художника. Именно поэтому излюбленными операми стали для него «Тарас Бульба» М. Лысенко и «Князь Игорь» А. Бородина.

«Князем Игорем» в декорациях Петрицкого открыла свое существование в 1926 году Одесская украинская опера. Историческим материалом служили архитектура и костюмы времени «Слова о полку Игореве». Декорация «Пролога» отразила лишь некоторые характерные черты старокняжеского зодчества. В ее очертаниях угадывалась простота и монументальность романского стиля.



Кончак.

Эскиз костюма
к опере «Князь Игорь».
1926

Декоративные элементы в старой архитектуре конструктивно связаны с ее формами. Художник использовал этот принцип в своих конструкциях, введя живописные мотивы, почерпнутые в стенах Софии Киевской.

Но, повторяю, не археология и не этнография были целью художника. Противопоставление двух мировосприятий, двух способов бытия — вот в чем заключалась тема сценического оформления. Цветовая сдержанность и благородство декораций лагеря северян сменяются чрезмерной пышностью, декоративной пестротой половецкого стана. Резкое несходство чувствуется и в костюмах. В костюме Игоря большие цветовые зоны, цельный силуэт заострен лишь деталями — мечом,

копьем и шлемом. Это воин по необходимости, но не по своей сути. Он облачен в кольчугу, но, глядя на него, думаешь о миролюбии.

В облике Кончака меньше военных примет, но он подчеркнуто-колкий. Остроугольная форма шляпы, загнутые кверху носы ичиг и даже месяц над головой упорно повторяют агрессивную кривизну ятагана, зажатого в правой руке Кончака. Восточный деспот, стиснувший намертво нагайку, вождь шумливого племени — вот кто Кончак с его побрякушками и пестрыми повязками. И словно зная крутой нрав своего владельца, сбегают вниз дрожащими струйками по-восточному узкие пряди волос.

А как различны две героини — скованная печалью Ярославна, тоску перелившая в песню, и динамичная, яркая Кончаковна, от темперамента которой вихрятся половецкие пляски. Эти контрасты спаяны колоритом, ибо цвета костюмов почти одинаковы и разнятся оттенком — холодным или горячим.

Впечатление от спектакля (режиссером его был Манзий) многие называли ошеломляющим. Совершенно фантастическими казались половецкие танцы, поставленные К. Голейзовским. «И когда эта стихия бурлит и переливается на многокрасочном фоне расположившихся на конструкциях масс, то взволнованный зритель целиком покорен» [30].

Театру снова возвращалась живописность. Но была она качественно иной, чем у дореволюционных мастеров, утверждавших на сцене неподвижную станковую живопись. Советские художники осуществляли живописный эффект подвижными театральными средствами.

Опыт Петрицкого привлекал внимание многих. Ленинградский театровед А. А. Бартошевич отметил одесский спектакль: «Конструктив в соединении с реалистической установкой, без погони за сложными комбинациями и ухищрениями, с яркой расцветкой костюмов в «Князе Игоре»... оказывается ближе сердцу зрителя, чем железные скелеты необыгрываемых станков» [31].

Этот реалистический принцип нашел продолжение в оформлении оперы М. Лысенко «Тарас Бульба», поставленной в 1927 году в Киеве и в 1928 в Харькове.

Казацкую Украину и шляхетскую Польшу XVII столетия художник показал со знанием настоящего историка. Он противопоставлял один строй другому, открыто заявляя о своих пристрастиях и симпатиях.

Противопоставление не имело плакатной открытости. Приветливая лирика украинского барокко спорит с мрачной экстатичностью польской готики. Пышность комнат дочки воеводы — с простотой в доме казацкого полковника. Легкие казацкие курени сделаны из дерева и соломы. Неприхотлива и не запаслива бескорыстная душа запорожца. Каменные укрепления Дубно хмуры и тяжеловесны.

Критик, видевший спектакль, писал: «Контраст углубляется от того, что художник казацкий мир подает чрезвычайно скупыми, а шляхетский — декорированными конструкциями и архитектурой. Цвета оформления также контрастны... Они легки и игривы либо мрачны в шляхетском мире, просты и скупы, либо аскетичны в казацком.

Красно-белый цвет казацких жупанов и украинских крестьянских сорочек переходит в голубовато-розово-серебристый тон польских кунтушей и дамских одежд» [32].

В постановках «Князь Игорь» и «Тарас Бульба» решался принцип активного подхода к историческому материалу. В них не утихали человеческие страсти и накал борьбы. Стародавние события украинской истории обрели силу актуальности. История не подгонялась по меркам современности, но и не походила на священную реликвию, равнодушную к новым временам.

Искусство Европы долго взирало на историю как на пантеон, где покоится величественная древность. Эта традиция выработала поэтическое чувствование, основанное на тоске по невозвратной красоте ушедших времен.

Символизм, явившийся на переломе XIX и XX веков, развил этот способ поэтического мышления до степени крайней утонченности и экзальтации. Для него и современность стала отзвуком далекого прошлого, перестав быть самоценной величиной.

Ми тільки тінь людей, що були
Іх відбитка одна...
Ми тільки спомин про минуле.
Огнів і відгуків луна.

Д. Загул.

История превращалась в завораживающий, гипнотизирующий мираж. Эти представления давали себе знать и в украинском изобразительном

искусстве. На этой почве выросло влиятельное течение «бойчукизм» — своеобразное ответвление поэтики ретроспективного созерцания. Глава украинской монументальной школы М. Л. Бойчук, большой знаток мировой живописи, стремясь создать социалистическое искусство, отдавал себе отчет в том, что на пути к его созданию стоит опьяняющий культ старины, в красотах которой легко заблудиться. Но преодолеть традиционные представления было делом нелегким.

Петрицкий исходил из иных предпосылок. Этим и объясняется его публичная полемика с М. Л. Бойчуком, правда, слишком резкая по тону. У Анатолия Петрицкого не было прямого родства с символизмом. Художником он стал в революцию. Она осветила историю своим пламенем. История оказалась не пантеоном, а ареной горячих схваток, вместилищем бурь, сметения, беспокойства.

В памятниках старого искусства Петрицкий находил тому свидетельства. Прошлое оказалось не только предтечей, но и союзником современности. Эта новизна взгляда оберегала искусство Петрицкого от штампов в постановке старых опер, придавала им самобытный и актуальный характер.

Так было с «Князем Игорем» и «Тарасом Бульбой». Так прозвучал оформленный Петрицким спектакль «Вильгельм Телль» Д. Россини, освобожденный от той пасторальности, в которой эта опера ставилась несколько десятилетий. Режиссер Манзий и Петрицкий, поставившие оперу в 1927 году, придерживались мнения, что восстание Телля до́лжно показать, как социальное движение крестьян и ремесленников. Изучая исторический материал, Петрицкий решил отнести события легенды о Телле в XII столетие, в эпоху крестовых походов.

В предыдущих оперных спектаклях декорации были изобразительны. В них художник пользовался приемом метонимии, заменяя предмет характерной его деталью. Игровая установка «Вильгельма Телля» создавалась прежде всего с расчетом дать простор массовым сценам. На поворотном круге было установлено несколько станков с лестницами разной высоты и крутости и высокий металлический полукруг под углом к планшету сцены. Площадка, разработанная в высоту и глубину, была удобна и для мизансцен. Художник и здесь становился главным организатором спектакля. Целесообразность была исходным, но не единственным принципом сооруженной конструкции. Ее пласти-

ческие качества будили устойчивые ассоциации: разновысокость станков напоминала гористую местность; металлический лист блестел, как озеро. Существенные коррективы вносил в композицию свет, меняя соотношение темных и светлых пятен. Поворот круга вызывал изменение композиции; конструкция могла казаться стремительной, тяжеловесной, торжественной...

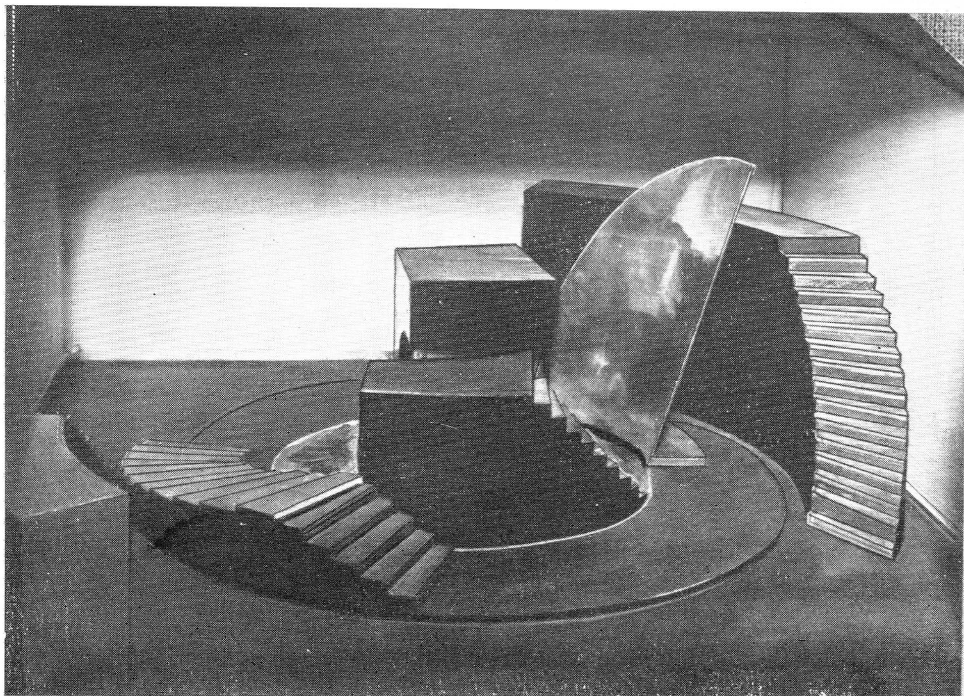
Костюмы проектировались не яркими, преобладали охристо-серые и коричневые оттенки (цвет лат, шлемов, панцирей), кое-где оживляемые красным пятном. Живописное богатство достигалось взаимоотношением разных фактур, имитировавших металл, текстиль, дерево, сукно. «Тут его образы, — заметил С. Марголин, — ближе всего стоят к конструктивному стилю» [33]. К этим словам нужен корректив: конструктивный стиль в данном случае был не каноничным. Канон предписывал подавать материал в чистом виде и запрещал подделки. Железо нужно передавать железом, фанеру—фанерой. Петрицкий использовал «эрзацы» и, комбинируя ткани разной плотности, достигал материального эффекта соотношением их цвета и орнаментировки.

Стилевые особенности во внешности рыцарей и повстанцев неотделимы от характеристики персонажа. К эскизам Петрицкого приложимы слова Н. П. Акимова: «Я убежден, что выразительный эскиз может подсказать исполнителю очень много, вплоть до нахождения зерна образа» [34].

Эскиз для балетных сцен мог подсказать рисунок танца, его эмоциональную направленность. Таков в «Телле» эскиз «охотничьего танца», в котором звучит первобытный ритуальный смысл танца.

Каждый спектакль для Петрицкого был экспериментом, подчас беспримерным. В те годы на оперной сцене Украины родилось множество оригинальных открытий.

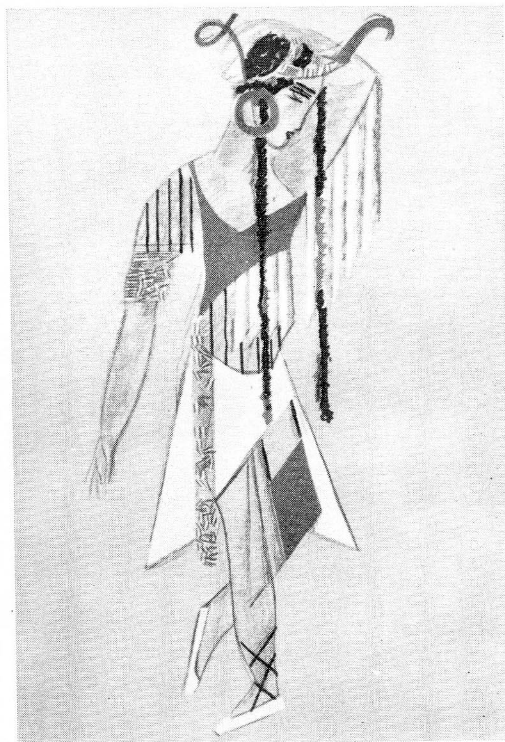
В равной мере удавались Петрицкому и балетные спектакли. В сезоне 1925—1926 годов балетмейстер Харьковского оперного театра М. Моисеев поставил «Корсара» А. Адана. Казалось бы, от Петрицкого с его опытом работы в ультрасовременном Московском камерном балете, можно было ожидать модернизации старого спектакля. Но художник понимал, что с балетом «Корсар» связаны устоявшиеся хореографические и декоративные традиции, с которыми нельзя не считаться. Эскизы костюмов свидетельствуют, что художник предполагал клас-



Макет декорации к опере «Вильгельм Телль». 1927

сическую структуру танца. В макетах декораций отразились некоторые традиционные мотивы: двор шейха отличала яркая декоративность; корсаров сопровождала мужественная сдержанная гамма цветов. Тем не менее, харьковская постановка не была повторением пройденного и производила впечатление невиданного зрелища. В основе этого впечатления лежала нетрадиционная пространственная система спектакля и неповторимая, присущая только Петрицкому ритмика цветовых масс и простых геометрических форм.

Петрицкий в своей живописи утверждал пространство картинной плоскости. Театр предлагал ему иную среду пространства — коробку сцены, и художник не скрывал ее кулисами и задником, настаивая на том, что театр не иллюзия жизни, а представление, «лицедейство».



Танцовщица.

Эскиз костюма
к балету «Корсар». 1926

Декорации балета «Корсар» составлялись из подвешенных к колосникам плоскостей разной формы и расцветки. В зависимости от изменений сюжета они создавали нужные изображения — шатер шейха, корабль корсаров и прочее. Планшет сцены оставался свободным для хореографии, а очень легкие лестницы позволяли танцорам использовать площадки второго яруса.

В тех сценах, где преобладала пантомимическая игра, Петрицкий усиливал декоративное начало. В иных, более «хореографических» эпизодах декоративность ограничивалась, а порой сводилась на нет (например, в эпизоде «пещера корсаров»). Костюмы были неизменно богатыми по цвету — от пастельных переливов одежды гречанки Медоры

до насыщенных ярких цветов в костюме шейха. Цветные полосы с четким крупным орнаментом пришивались на прозрачную основу (например, на золотую сетку в костюме шейха). Благодаря такому решению тело танцора или балерины не скрывалось под одеждой, а костюм в то же время сохранял свою выразительную композицию. Художник проектировал костюмы не только в индивидуальном плане (образ героя, изменения в его судьбе и т. п.), но с учетом их взаимодействия в групповых танцах.

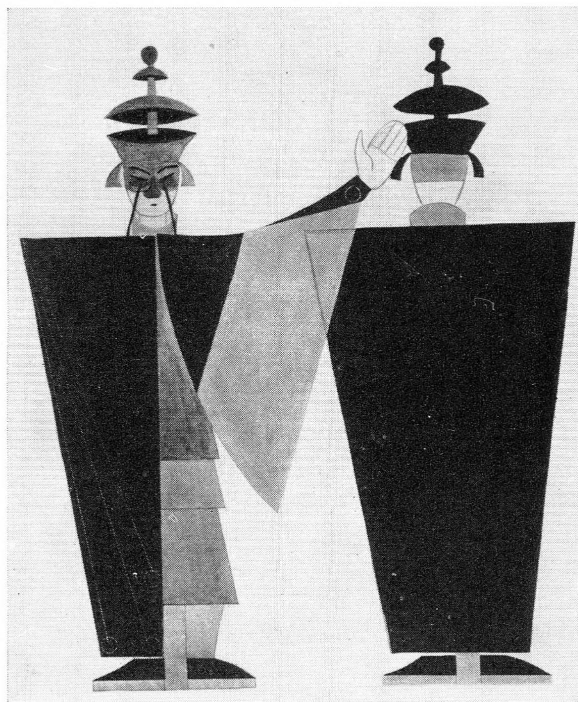
Харьковский театр быстро завоевал популярность. Его коллектив состоял из одаренных людей, которым под силу были самые сложные спектакли. Нередко в постановках участвовали крупные режиссеры из других городов и стран. Это был молодой театр, свободный от груза консервативности. Работали в нем Манзий, Моисеев, Голейзовский, Фореггер, Лапицкий, Баланотти. Через два-три года после создания театр занял заметное место в советском искусстве.

Все интересное, появлявшееся в советском и европейском музыкальном искусстве, тотчас принималось в столице Украины. В третий свой сезон театр поставил балет «Красный мак», не пугаясь резко противоречивых мнений о сочинении композитора Р. Глиэра.

В связи с подготовкой балета на харьковской сцене балетмейстер Моисеев дал интервью журналу «Нове мистецтво». «Я ценю в этом балете,—говорил он,—его актуальность. Не все же балету быть в плену легенд и сказок. В постановке одна группа танцев (фокстроты, бостоны) выявит лицо китайских верхов, продавшихся европейскому капитализму. Другая группа—народные танцы—покажет тот социальный слой, который стремится к национальному освобождению и дружбе с Советским Союзом. Я делю произведение на эпизоды, что позволит быстро перенести действие из одного места в другое. Всего в постановке 23 эпизода. В ней будут применены киноприемы — крупный план деталей, диафрагма и проч.» [35].

Моисеев говорил это незадолго до премьеры (она состоялась 23 декабря 1927 года), когда Петрицкий уже создал макеты и эскизы, и лицо спектакля — плод мысли режиссера и художника — определилось с достаточной полнотой.

Сценическая площадка оставлялась открытой. Декорации строились в глубине сцены. Фоном для пантомимы служили то паруса джонок,

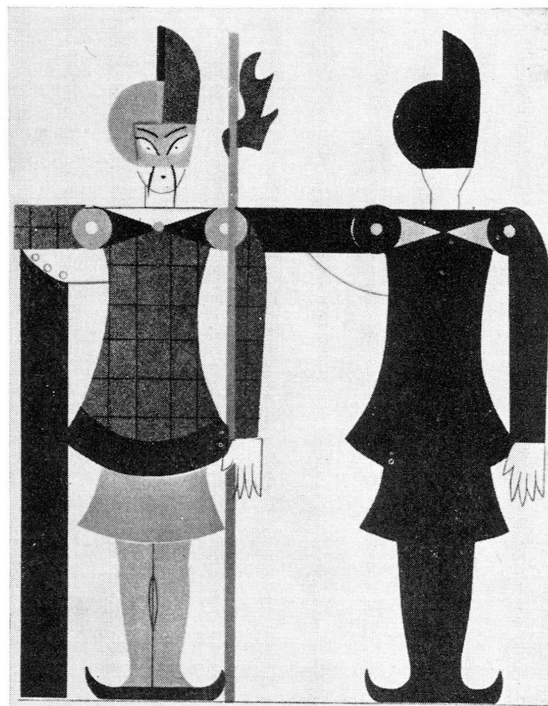


Мандарин.

Эскиз костюма
к опере «Принцесса Турандот».
1928

то мачты советского корабля, то стена кабаре для европейцев. Деталь, игравшая особую содержательную роль, выносилась вперед и обретала исключительный, подчас символический смысл. Так, в самых острых местах сюжета возникали перед зрителем четыре буквы надежды— USSR.

В отличие от «Корсара» в балете «Красный мак» конкретная ассоциативность оформления превалировала над зрелищной декоративностью. Костюмы также требовали сохранения за ними бытовых и этнографических черт. Эти черты претерпевали трансформацию и видоизменялись до той степени, когда в костюме возникала сценически декоративная функция. Так было, например, с обыкновенной матросской формой. Белые и черные полосы тельняшки укрупнялись, широкий кант переходил на клеши—и немудреный рисунок матросской



Воин.

Эскиз костюма
к опере «Принцесса Турандот».
1928

одежды превращался в сценический узор, который выделял персонажи из среды других и включал его в общую композицию мизансцены. Также поступает Петрицкий с костюмами китайцев и европейцев. Расцветка одежды главной героини Тай-Хоа решена в традициях китайского искусства, а ее головной убор напоминает по очертаниям китайский иероглиф. Внешность европейца была откровенно сатирической. Сюжет «Красного мака» был в значительной мере построен на пантомиме. Поэтому костюмы были не столь «балетны», как в «Корсаре», и приближались к костюмам для пьес и опер.

В 1928 году приглашенный из Праги режиссер Луи Лабер поставил последнюю оперу Пуччини «Турандот». В комедийной игре масок Петрицкий нашел пищу для своей неистощимой фантазии.

Спектакль строился на интенсивном движении, и Петрицкий употребил

свои конструкторские способности на всемерное использование материального оформления сцены. Подвижная установка, протянувшаяся по радиусу, была составлена из нескольких сот частей. Зрелищная сторона спектакля не терпела однообразия и требовала быстрой перестройки декораций.

Во втором акте оперы жестокая принцесса Турандот задавала женихам три своих страшных загадки. Она сидела в кресле золотистого цвета на высоком окрашенном черным лаком станке, по форме близком к цилиндру. Фоном служили большие веера, время от времени раскрывающиеся или складывающиеся.

«С каким очарованием, — писал рецензент, — проскальзывает в этих мотивах черный китайский лак, сказочное золото Востока и зловещий пурпур; костюмы хора то сливались с фоном черных вееров, то расцветали на нем с необычайной пышностью» [36]. Костюмы были контрастно окрашены спереди и сзади (например, красным и черным у солдат, палачей), и живописные эффекты спектакля менялись в одно мгновение. Динамика достигалась также переходами от темноты к свету. В сценическую установку был вмонтирован своеобразный «светильник»: множество электролампочек, расположенных на раздвижной решетке, которая могла напомнить ширму. Отражающие поверхности в боковых частях радиуса вызывали на сцене поистине сказочные световые изменения.

С именем Анатолия Галактионовича связывалось появление конструктивизма на украинской сцене. Как видим, стиль Петрицкого существенно отличался от того, который представляли основатели сценического конструктивизма Попова, Степанова, Шестакова. Русских конструктивистов окрестили «романтиками инженерии». Украинскому художнику больше подошло бы имя «инженера романтики».

В спектакле «Турандот» все полно чувством юмора. Когда принцесса задавала вопросы, рядом с ней появлялось табло с соответствующей цифрой — 1, 2, 3 — словно происходила какая-нибудь олимпиада школьников. Такие пародийные приемы напоминали знаменитую вахтанговскую «Принцессу Турандот», без сомнения виденную в Москве Петрицким и любимую им.

В 1929 году критик писал о Петрицком: «Так по-разному подходит художник к театральному материалу, всегда остро чувствуя его теат-

ральную функциональность. Ни в одной работе он не повторяет себя, ни один принцип и метод не признает универсальным и непогрешимым... никогда не останавливается в поисках все новых и новых способов театрального оформления. Позавчера Петрицкий на театре выступал последовательным конструктивистом в оформлении «Воздушного пирога» и «Мандата» на сцене гос. драмтеатра им. Франко и вместе с тем создал в оперном театре «Корсара». Вчера он шел от конструкции к декорации. С чем завтра выступит Петрицкий, сказать очень трудно, но с уверенностью можно сказать, что будет он и завтра таким театральным, каким начал свою карьеру на сцене «Молодого театра» и таким глубоко реальным, как выступает он в станковой живописи» [37].

К 1929 году Анатолий Галактионович подошел будучи известным мастером, знающим все тайны сценического и живописного мастерства, открывшим новые законы художественной выразительности.

Но Петрицкого одолевало беспокойство. Он чувствовал потребность в новом современном репертуаре. Ему хотелось, чтоб опера шла в ногу со временем.

Петрицкий публикует полемическую статью «Нужна ли кому-нибудь опера?», в которой высказывает свою мечту об обновлении оперного искусства.

Статья фиксирует момент перехода художника к новым выводам.

Оперный театр, по его словам, пользуется большим успехом у зрителя, в том числе рабочего.

Опера — искусство большое и сложное. За ней четыре века существования, шесть фаз развития. Но оперу нелегко перестраивать. Драматический театр быстрей реагирует на современность. Драма проще, легче для написания.

Действие оперы труднее изменить во времени, темпе, чем действие драматического спектакля. Опер пишут меньше, и их труднее реализовать на сцене.

Революция имеет свою драматургию, но не имеет опер. К революции перешло наследство буржуазной оперной культуры. Но зритель, и рабочий зритель, идет в оперу. Зритель идет в театр, как на праздник, и потому представление должно быть радостным, приподнятым.

 Театр должен быть не только агиткой, как во времена военного ком-

мунизма, не только газетной передовицей, где поставлена проблема мещанства. Опера может заняться этой проблемой, но обязательным условием должна быть зрелищность, эмоциональная зарядка. Опера должна не только разрешать бытовую проблему, но создавать пафос, героику, патетику.

Но чтобы стать на советский путь, театру нужен репертуар, отражающий эпоху социального строительства. Нужно писать героические оратории. «Я вспоминаю первые революционные попытки М. Терещенко в 1920 году — постановки массового действа. Вот форма будущего оперного искусства, и то, что не удалось выполнить М. Терещенко, то должна осуществить опера».

Нужен балет — физкультурное действо с ритмами труда и индустрии, подобный постановкам Фореггера в Мастфоре. В программе 1929 года Харьковский театр начинает работу над двумя современными балетами и одной оперой. Это будут первые шаги к новому стилю опер и балетов [38].

Статья Петрицкого не оставляла сомнений в том, что он остался новатором и что развитие советского искусства для него главная задача. Он видел то, что было доступно не каждому — видел место оперного искусства в жизни нового общества.

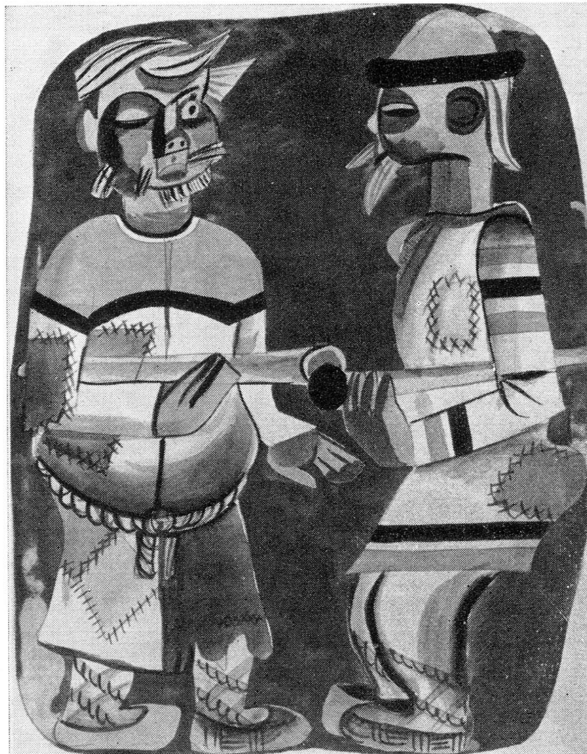
Известно, что в это время Большой театр переживал кризис. В его среде многие смотрели на оперу как на искусство ретроспективное. Споря с этим взглядом, Петрицкий в пылу полемики допустил «перехлест»: «...нужно как можно скорее уйти от постановок «Князя Игоря» и «Годунова».

Это было несправедливое утверждение, не согласующееся ни с предыдущим, ни с последующим творчеством Петрицкого.

Не он один, многие творцы, устремляясь к новым рубежам, невнимательны к месту, с которого они уходят.

И Фореггер, ставший в 1929 году главным режиссером и балетмейстером Харьковской оперы, и Петрицкий были людьми большой культуры. От «Князя Игоря» они не отказались. В новой постановке этой оперы в 1929 году они проявили вкус, талант, мастерство.

Но, готовясь к современным спектаклям, постановщики придали многим сценам старой оперы столь современную внешность — гротесковую и условную, — что она плохо вязалась с «Князем Игорем».



Скула и Ерошка.

Эскиз костюмов
к опере «Князь Игорь».
1929

Именно тогда художник услышал, чуть ли не впервые, критическое мнение по адресу оформления: «...отразить дух феодальной эпохи художнику Петрицкому удалось лишь частично... В конструкциях превалирует излишний эстетизм» [39].

По-видимому, и в этой постановке было много удач. Рецензенты склонялись в оценках в пользу спектакля. Московская «Жизнь искусства» писала: «Особенно замечательна работа тов. Петрицкого над светом. Разработанная им световая партитура целиком сливается с музыкой. Она помогает зрителю эту музыку ощутить» [40].

Вскоре появилась другая совместная постановка Фореггера и Петрицкого — балет «Футболист» В. Оранского. Сценарий балета в малой сте-

пени соответствовал грандиозным замыслам Петрицкого. Действие происходило на стадионе, где Метельщица отбивалась от приливов любви Франта-нэпмана, а Футболист, преследуемый влюбленной в него Дамой, отдавал свое сердце Метельщице.

Для постановщиков наиболее существенным было введение в балет физкультурных движений. Спорт, спутник бодрости и оптимизма, вливал в искусство пружинящие, энергичные ритмы. Проекты Петрицкого к балету перекликаются с живописью молодых остовцев — угловатый рисунок, фиксация разнообразнейших движений тела.

«Прекрасны своей новизной такие эпизоды, как футбол, теннис, бокс, купальщицы. Тут обогащаются возможности танца, его границы, — читаем в тогдашней харьковской газете. — Интересны и ярки все массовые сцены, где блестящее мастерство художника Петрицкого и удачные световые эффекты словно подчеркивают гибкую линию действительно новых и по-современному острых движений».

Петрицкий вновь испробовал конструктивизм на сцене. Ему хотелось добиться абсолютного взаимодействия между движением актера и движением оформления, достичь полной механизации оформления. Он понимал при этом, что одна лишь функциональность сценического оформления приведет к «техницизму», этой разновидности эстетства. Чтобы расширить диапазон постановки, дать в ней представление о жизни страны, художник внес в апофеоз балета карту Украины с цифрами пятилетнего плана.

Но ни режиссер-виртуоз, ни художник не смогли обеспечить «Футболисту» долгую жизнь: сценарий и музыка были схематичны и искусственны.

Не имела успеха и постановка современной оперы западноевропейского композитора М. Брандеса «Машинист Гопкинс» (1931). Она была снята с репертуара по идеологическим мотивам.

Спектакли этого периода соответствовали времени лишь внешне. В них не было романтики — подлинного пафоса революционной жизни.

В то же время украинская советская драматургия достигла значительной высоты. Пьесы украинских писателей Н. Кулиша, М. Ирчана, И. Микитенко, Л. Первомайского шли по всему Союзу. Переход Петрицкого в драмтеатры был логичен: он жаждал полноценного современного репертуара.

■

Необычный вид имела сцена Одесского театра Революции в 1930 году. К теплушкам бежали пассажиры эпохи гражданской войны — мешочники, бывшие «благородные», беспризорная мелюзга.

И среди этого обозленного, циничного, рваного, орущего люда несколько молодых друзей едут с гражданской войны в институт, где им придется голодать, жить в недостатке, бороться с врагами, прежде, чем они станут образованными интеллигентами, кадрами социализма.

Эта пьеса называлась «Кадры». С нее началось четырехлетнее сотрудничество Петрицкого с драматургом И. Микитенко.

Художник придал спектаклю скупую, аскетичную внешность. Эпизоды пьесы сменялись один за другим, и всякий раз место действия обозначалось несколькими важными деталями.

Основой оформления служили станки, очень простые по форме. Трехступенчатый, высокий — лестница в институте, ряд невысоких, с экранами на втором плане — коридор общежития.

Эта простота вязалась с пьесой. Но был в пьесе, как и в ее оформлении, скрытый порыв, проявившийся вполне в финале. Когда, завершив учение, молодые люди уезжали на заводы и стройки, когда будущее обрело для них конкретность свершающегося — на сцене вспыхивала иллюминация, ночную темноту прорезали грандиозные надписи: «Маркс», «Ленин», «Ньютон».

Ночью у людей иное зрение. Вещи ночью имеют другое лицо. Вокзал пылает ослепительно. Темная степь окружает его. Томящее чувство охватывает юношей. Впереди новая судьба, новые радости, испытания. «Мелькнули последние окна вагонов... слышно, как далеко в степи разносится гудок паровоза и замирает шум железа».

В этой сцене художник ощутил тесноту сценической коробки и разрушил ее «незыблемые» (согласно катехизису конструктивизма) размеры. Романтическое чувство рождает мечту, а мечта требует бескрайних просторов, безбрежных далей.

Она требует, чтобы творец погружал зрителя в мир иллюзий.

Пьеса Микитенко «Дело чести», посвященная шахтерам, была оформлена Петрицким в 1931 году в Харьковском театре Революции.

Художник соорудил на сцене высокий ствол шахты, по которому на лифте спускались и поднимались горняки. Вокруг в два яруса шли

лестницы, которые могли обозначать штреки шахты при иной монтировке деталей. В этом решении важно то, что сценическая установка, будучи функционально оправданной, приняла конкретную реалистическую форму.

Как прежде, площадка сцены была расчленена с удобством для актерской игры и режиссуры. Как прежде, пространство сцены использовалось во всех измерениях. Но конструкция более не выставляла себя напоказ. Она стала основой изображения.

Перед зрителем была донецкая шахта, реальность, перенесенная на сцену.

Конструктивизм оказался не столько новым языком, сколько новой грамматикой, на основе которой развивался язык театрального оформления, немыслимый еще два десятилетия тому назад.

За год до «Дела чести» художник имел случай проверить все достоинства и недостатки конструктивного оформления на пьесе Л. Первомайского «Коммольцы», шедшей в Киевском театре им. Ив. Франко. Спиралеобразная установка, поворачиваясь, открывала всякий раз новый силуэт, варьировавший сценическую площадку. Благодаря единой установке многочисленные эпизоды спектакля связывались в совокупное целое.

Но все же постановке не хватало конкретного изобразительного начала, которое придало бы борьбе героев пьесы глубоко человечный земной и по-особому осмысленный характер. И вот в «Деле чести» художник устранил этот недостаток.

К 1933 году относится совместная работа Петрицкого и режиссера А. Дикого над пьесой Микитенко «Девушки нашей страны». Пьесу поставил в Москве театр ВЦСПС. Спектакль пользовался успехом. Говоря о художнике, московская пресса отмечала его высокую сценическую культуру.

Постепенные изменения привели искусство Петрицкого к крутому перелому. В 1934 году художник создал декорации для оперы «Гугеноты» Мейербера, непохожие на прежние. Они были объемны и воссоздавали готическую архитектуру и скульптуру. Величественные и монументальные, они, тем не менее, производили несколько тяжеловесное впечатление. Их сдержанный колорит состоял из земляных красок — умбры, охры, сиены.

Эта перемена была продиктована общими изменениями советского театра в 30-х годах. Для этого времени характерен особый интерес к классическим произведениям, бережное к ним отношение. Режиссеры стремились раскрыть их глубину, не претендуя на соавторство с великими творцами прошлого.

После периода аскетизма и лаконичных решений театральные художники перенесли на сцену живопись, архитектуру, скульптуру. 20-е годы научили их ценить экономную и выразительную форму. Возвратив иллюзорные средства оформления, художники не допустили на сцену пышную безвкусицу. Спектакли 30-х годов подводили итог давнего спора с конструктивизмом. Неприятие иллюзорности, правомерное в начале пути, стало тормозом в театре.

Почему глубина сцены должна быть величиной постоянной? Чтоб не обманывать зрителя? Но зрителю подчас душно в театральной коробке. Ему нужна глубина, высота, простор. Горизонт декорации нужно расширить, пользуясь масштабными, перспективными, ракурсными сокращениями.

Почему нужно поклоняться голому станку? Не лучше ли использовать его для создания новых композиций в изобразительной декорации? Всегда ли необходимо обнажать технику сцены? Не лучше ли употребить ее для движения декораций, которые воздействовали бы высокими живописными и пластическими качествами?

Эти вопросы задали себе передовые художники советских театров.

Начиная с постановки «Гугенотов», творчество Петрицкого пошло по новому направлению. В балете «Спящая красавица», поставленном К. Голейзовским в 1935 году, помимо объемных декораций, нашла широкое применение живопись — прекрасно написанные панорамы и красочно апплицированные панно.

От прежних своих постановок Петрицкий сохранил быструю и частую смену картин — прием, напоминающий технику киномонтажа. Сценическая коробка стала местом завораживающих театральных иллюзий. Засыпает замок. Перекатываясь, как волна, из залы в залу, сон сваливает людей. Из глубины к авансцене наступает полутьма, властно отвоевывая пространство у света. И с каждой группой засыпающих падает полупрозрачный занавес. Спящие видны зрителю, но словно в туманной дремотной дымке.

Идет время. Скачут всадники к замку. Мимо них проплывают зеленые ветви лета, зима, запушенная снегом. Это художник, используя поворотный круг, меняет исполненные на тюле аппликации.

Замок в глубине, высящийся среди широкого простора, то излучает свет и тепло, то индевеет от наступившего холода. Замок поворачивается вместе с движением панорамы.

Декорации изменяли цвет и форму, отвечая на изменение музыкальной ситуации. Петрицкому удалось найти живописное соответствие музыке Чайковского. Не отказываясь от своей живописной манеры, художник внес в изображения изысканность и грациозность.

Актеры, как всегда у Петрицкого, были одеты образно и живописно. Художник учитывал значение костюма как пятна, как живописного узора, который вносит в декорацию цветовое изменение.

Видевшие «Спящую красавицу» в Харьковской опере запомнили спектакль на многие годы.

Вскоре Петрицкий был приглашен в Киевский театр им. Ив. Франко для участия в постановке драмы Шиллера «Дон Карлос». Премьера состоялась в октябре 1936 года. Зритель, хорошо знавший работы Петрицкого, мог сразу установить связь с его оформлением «Гугенотов». Тяжеловесные архитектурные формы королевского дворца, монументальная скульптура с холодным равнодушием внимали жарким монологам героев. Люди придавлены к земле этой тяжестью, этими низкими потолками. Даже густая зелень сада в одной из картин, выполненная, по замыслу художника, объемно-пластически, нависает над землей, закрывая от людей белый свет.

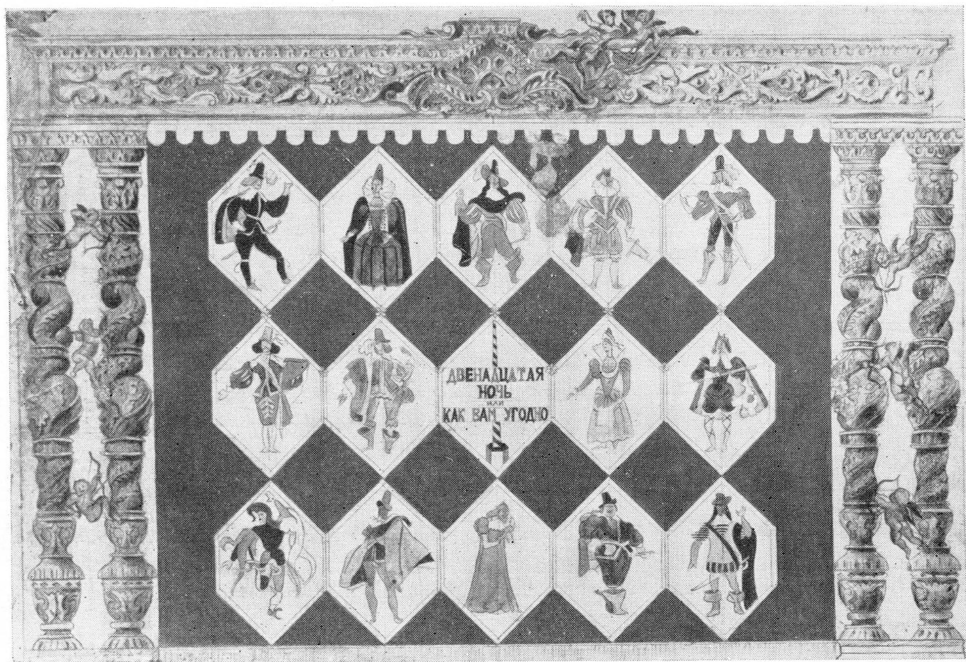
Так возникает в спектакле атмосфера душевной угнетенности в испанском королевстве. Так проявляется мрачный образ инквизиции, сеющей повсюду страх.

Сквозь непроницаемые стены, этот оплот деспотизма, мимо фигур святых, вобравших тысячелетние предрассудки, пробивается росток человеческого добра и разума. Борьба человеческого гения с «цепями глупости» заканчивается гибелью героя, но не его духа. Умирающий маркиз Поза тянется к лунному свету, который проникает к нему через узкое окно тюрьмы.

Из тюрьмы, именуемой Испанией Филиппа II, тянется к небу романтическая мечта о свободе.

Замысел режиссера Гната Юры был поддержан и конкретизирован образным решением художника. И это дало возможность создать монументальный и значительный спектакль.
Внешне спокойные линии декораций, сдержанные по цвету костюмы «Дон Карлоса» не были академичны, как могло показаться с первого взгляда. Такая подача материала оказалась в данном случае наиболее выразительной.
А в эскизах оформления «Двенадцатой ночи» Шекспира того же 1936 года мы видим прежнего Петрицкого — темпераментного живописца, яркого, ироничного [41]. Петрицкий почувствовал за шуткой Шекспира серьезные темы — любовь, смелость, преданность дружбы. «Двенадцатая ночь» — это и веселый сумбур с превращениями и особый взгляд на мир, открытие каких-то значительных качеств жизни. Иллирия — это сказочная страна, но не игрушечная. Именно так выражена комедия Шекспира в эскизах Петрицкого. Уже в занавесе сквозит эта мысль: комедийные персонажи, собранные вместе как на парад-алле, обрамлены мощной колоннадой. Зритель готов увидеть комедию, но, вместе с тем, его не покидает чувство особой значительности.
Разнообразные люди собрались у Герцога. В их костюмах, богато орнаментированных, забавно смешаны разные стили. Герцог похож на героев портретов Ван-Дейка, шут позаимствован из итальянской комедии масок, экзотично выглядит Эгчик и капитан. А фоном для этой разнообразной компании служит интерьер, выдержанный в духе раннего Возрождения — простой, благородный, монументальный.
Сад Оливии дышит любовью. Из зелени повсюду выглядывают амуры. Кажется, здесь место лишь для легкомыслия и шуток. Но художник верен своей трактовке: живопись, выдержанная в декоративной манере рококо, содержит отблеск высокого стиля.
Начиная с 1936 года, Петрицкий тесно связан с киевскими театрами. Столица переместилась в Киев, лучшие театральные силы переехали сюда, и к Петрицкому каждый раз обращались с предложениями о сотрудничестве то опера, то театр им. Ив. Франко, то театр русской драмы.
Художник надолго уезжал из Харькова и работал в Киеве.

Он готовил современный репертуар (оперы «В бурю» Т. Хренникова,



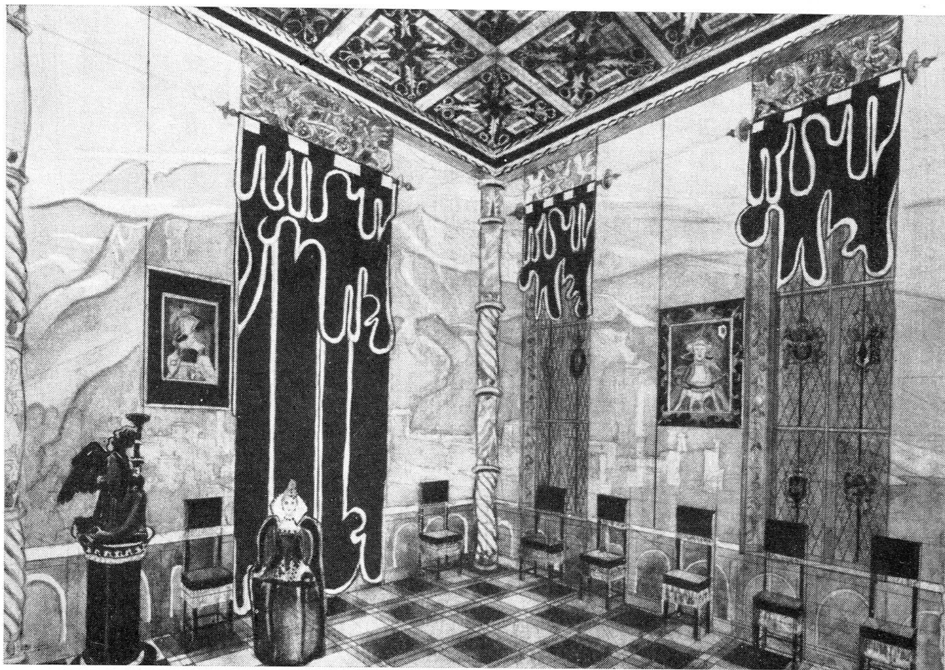
Эскиз занавеса к пьесе «Двенадцатая ночь, или как вам угодно». 1936

«Перекоп» Ю. Мейтуса) и классические («Каменный властелин» Леси Украинки, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицкого).

В 1937 году в Киевской опере в режиссуре Лапицкого был осуществлен новый вариант «Тараса Бульбы» Лысенко.

Десять лет прошло от предыдущей постановки этой оперы в Киеве. Тогда Петрицкий, борясь с «малороссийщиной» на сцене, подавал историческую и бытовую среду скупыми линиями. Теперь он щедро вводит ее, испытывая, подобно романтикам прошлого, радость первооткрывателя.

Бытовые признаки XVII века вынесены на сцену без видимой трансформации. Художник видит в костюмах, предметах обихода, в крестьянской архитектуре, даже в оружии, помимо утилитарной, эстетическую сторону. Видит, что крестьяне и казаки жили в окружении ис-



Эскиз декорации к пьесе «Двенадцатая ночь, или как вам угодно». 1936

кусства. Художник чувствует «душу» вещей и, перестав быть лаконичным, приходит не к натуралистическому нагромождению вещей на сцене, а к более сложной гармонии.

В образном решении спектакля выдающееся место занял пейзаж. Без него не была бы полной среда, выводимая художником. Никто еще не показывал с таким проникновением благоухания киевских улиц, уюта его закоулков, нарядности его старой архитектуры. Панорама киевского Подола в 1-й картине оперы — лирическое объяснение в любви к родному городу.

В драматических местах оперы природа становится резонатором человеческих страстей. Художник антропоморфизирует пейзаж в живописи на сцене, в то время как в станковых картинах Петрицкого объективные качества природы перевешивают.

В сцене «Смерть Тараса» в ветвях потемневших деревьев пробежало судорожное движение. Деревья заполнили все видимое пространство — безмолвные свидетели непоправимой трагедии.

Через некоторое время, в 1939 году, редкостного знатока украинской старины Петрицкого пригласили в Москву, в Малый театр, где готовилась к постановке пьеса Корнейчука «Богдан Хмельницкий».

Эту пьесу прежде поставил Гнат Юра в театре Ив. Франко, и Петрицкий принимал участие в ее постановке. Характер пьесы требовал от художника обстоятельной, так сказать, экстенсивной разработки исторического материала. Петрицкий не потерялся в обилии исторических примет, не впал в пассивный этнографизм.

В киевской и московской редакциях «Богдана Хмельницкого» художник создал героический зрительный образ. При этом нужно отметить, что оформление не дублировалось и в каждом случае было своеобразным. Спектакль Малого театра в соответствии с замыслом режиссера Л. А. Волкова выглядел торжественнее, монументальнее.

Большую славу принесли Петрицкому спектакли Большого театра — «Черевички» Чайковского и балет Соловьева-Седого — «Тарас Бульба». Оперу «Черевички» в 1940 году поставил Рубен Симонов. По его словам, в создании этого поэтического и подлинно театрального спектакля виднейшая роль принадлежала оформлению Петрицкого [42].

«Работая над оформлением «Черевичек», — писал Анатолий Галактионович, — я поставил перед собой задачу в реалистической, простой и понятной форме, на основе украинского фольклора, дать праздничный, красочный спектакль... Украинский крестьянин, вынужденный держать копье в руках, все же находил время для выражения своей поэтической души в песне, орнаменте, ковре и удивительной росписи жилищ и бытовых вещей... Вот почему комнаты Оксаны и Солохи покрыты орнаментом — на печи, на стенах, на бытовых вещах...

Только дворец Екатерины, куда бес приводит кузнеца Вакулу, как бы выпадает из стиля общего оформления. Казалось бы, нужно и во дворец внести черты гоголевского юмора, той же рождественской праздничности, но музыка Чайковского написана торжественно и серьезно, и дворец приходится трактовать пышно и торжественно» [43].

Многочисленные московские газеты приветствовали успех Петрицкого и отмечали прекрасные живописные достоинства его декораций.



Замок под Дубно. Эскиз декорации к опере «Тарас Бульба». 19З

Художник снова оказался в фокусе театральной жизни Москвы в время премьеры балета «Тарас Бульба» Соловьева-Седого. Балет бы поставлен Р. Захаровым. В газете «Правда» о спектакле писали сле дующее: «Балет оформлен художником А. Петрицким. Он наполни спектакль какой-то чарующей поэзией. Его хутор в первом акте, ши рокая, привольная степь во второй картине, Сечь, польский замо и, наконец, пожар в Дубно можно причислить к крупнейшим дости жениям театральной живописи» [44].

Это был 1941 год. Петрицкий к этому времени приобрел популярност одного из лучших театральных художников Советского Союза.

Война застала его за работой над новыми спектаклями — для Мос вы, Львова, Киева.

ГРОМ УКРАИНСКОГО СОЛОВЬЯ

Разными путями идут художники к природе. Одни с бухгалтерской педантичностью переносят на холст листики, травинки, каждую в отдельности. Другие ищут настроений, созвучных состоянию души. Можно счесть основным в природе световые, атмосферные изменения. Наиболее отважные открывают деятельные силы природы, ее подспудный пафос. На этом пути творца картины подстерегает опасность. Подхваченный мощью стихии и подгоняемый своей буйной кровью, художник рискует потерять земную опору и навязать природе демонизм, космичность, где нет полноправного места человеку. Достаточно вспомнить пейзажи многих экспрессионистов, чтобы убедиться в этом.

Петрицкому было дано видеть природу в ее драматическом напряжении. В его пейзажах она бурлит и содрогается, взбугривается лесными массивами, трепещет от чудовищного напора. Она выплескивается на вас всей зеленью, являя грандиозную картину экстаза.

Таково первое впечатление от пейзажей художника. При длительном рассматривании в них открываются новые стороны. Эти картины далеки от математической точности: растительная стихия — антипод регулярности.

Но в построении картин Петрицкого есть логика. Пространство не безбрежно, а замкнуто. Высокий горизонт позволяет художнику углубиться в пространство и при этом сохранить картинную плоскость, по которой взбираются вверх, громоздясь один над другим, все планы картины.

Художник вводит в свою картину полифонию природы, не позволяя себе «выпрямлять» ее в угоду схеме. Каждый громкий голос сбалансирован тишиной укромных местечек, без которых пейзажи Петрицкого не обходятся. В них уживаются приподнятость и лиризм. Среди массивной зелени «Парка в Харькове» вдруг вспыхнет приветливо красная крыша домика, покажется уютная полянка, приметятся люди на скамейке. Это лирические островки среди общего ликования природы. Она обжита и пригодна для жизни человека.

О пейзажах Петрицкого можно сказать словами Гоголя: это «гром украинского соловья».



Парк в Харькове. 1935

Какой-то особой мягкостью, чувством, не встречающимся ни у кого из пейзажистов, притягивает картина Петрицкого «Зима», написанная в 1934 году. Правда, хаотические сплетения ветвей выдают зреющий в глубинах природы накал борьбы. Но пушистый снег, густо падающий на деревья, улицу, дома, успокаивает страсти до наступления весенней поры.

Теплый колорит полотна, данный в серо-коричневой гамме, вызывает успокоительное ощущение. Художник видит, с какой лаской обратилась природа к человеку, и понимает, что это одно из проявлений ее могущества.

Каждое растение в его пейзажах выразительно по-своему. Недаром за тополем утвердилось определение стройный, а за ивой — плакучая. Эти метафоры, бытующие в разговорной речи, являются оценкой характера движения форм, встречающихся в природе.

Деревья в картинах Петрицкого утверждают свои выразительные качества. Их индивидуальность проявляется не только в общем рисунке, но и в деталях. В этюдах художник искал общую форму. В картинах он детализирует ее, показывая, из чего и как она построена.

Разработка поверхности холста в этих картинах удивительна. Каждый фрагмент имеет свой ритм, свою структуру и эмоциональную направленность. Именно поэтому пейзажи Петрицкого так энергичны, активны в воздействии на зрителя. Один из последних пейзажей Петрицкий назвал «Не сад—улица Киева». Ставшее трюизмом определение Киева «город-сад» вновь обрело глубокий смысл. Пейзаж так зелен, цветение каштанов так буйно, что зритель невольно заражается воодушевлением художника.

Весной каштановые свечки усеивают дерево, как стая белых птиц, готовых вспорхнуть. Изобразив двух белых голубей, сидящих на балконе дома рядом с ветвями цветущего каштана, художник дал зрительное уподобление, родственное сравнению в литературе.

Петрицкий не очеловечивает природу и не обожествляет ее. Антропоморфизм и пантеизм—не его философии. Художник строит гармонию, находя ее в самой сути предметного мира. В пейзажах Петрицкого — триумф творческих сил природы.

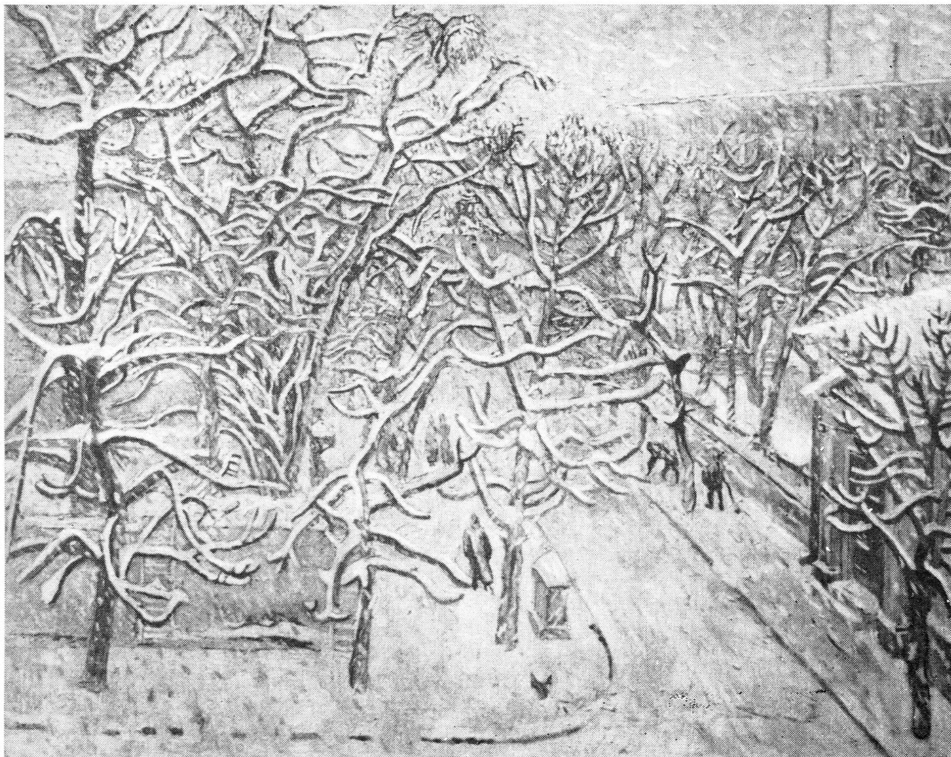
Познавая новые качества зримого мира, Петрицкий опирался на открытия предшественников. Мы найдем у него и синие тени импрес-



Натюрморт. 1932

сионистов, и воздушную перспективу классического пейзажа с охлаждением цвета в глубине, и синеватую дымку барбизонцев. В общей концепции природы, в подчеркивании ее деятельного начала художник перекликается с Ван Гогом. Нельзя не вспомнить и земляка Петрицкого — Архипа Куинджи, картины которого впечатляют яркой зрелищностью.

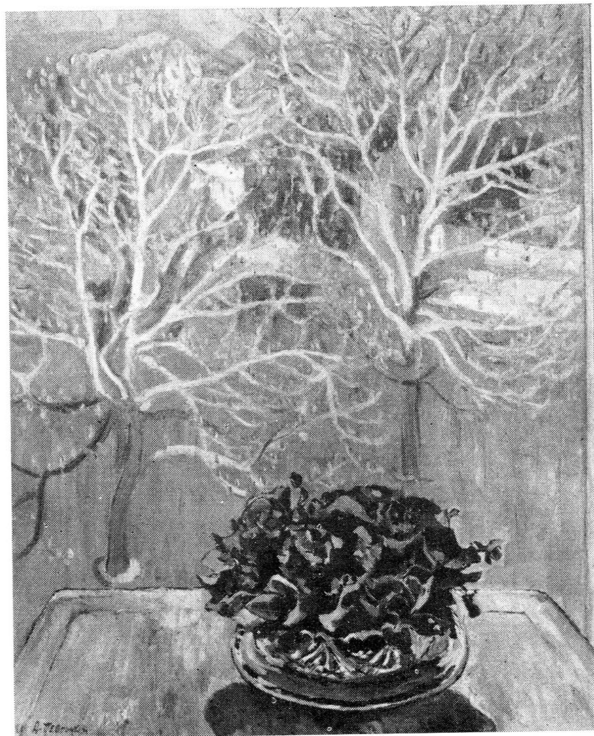
Петрицкий не повторяет механически приемов старых мастеров. Он включает их открытия в свою образную систему. Стиль художника складывался постепенно. Самые зрелые пейзажи появились в 30-х годах. Им предшествовали «яркие, как мартовское солнце» (слова оче-



Зима в Харькове. 1934

видца), импрессионистские этюды первых лет творчества; позже — монохромные городские пейзажи московского периода, напоминающие манеру Дерена.

С конца 20-х годов цвет возвращается в живопись Петрицкого. Он кладет его декоративно, большими зонами. Эта тенденция ясно выражена в пейзаже «Кавказ» (1928, собрание В. А. Губенко-Маслюченко) — в плоскостном изображении гор, в нематериальном цветовом пятне, намечающем растительность на склонах. Картина красива, напоминает ковер по своему декоративному эффекту, но природа в ней словно бы стилизована, художник форсирует ее внешнюю красоту, не затрагивая ее сути.



Фиалки. 1932

В пейзаже 30-х годов декоративные цветовые зоны читаются в качестве основы композиции. Пятна мазков материализуют форму, что чрезвычайно обогащает образный строй произведений. Колорит становится более собранным. В летних пейзажах преобладают густо-зеленые и сине-фиолетовые тона, в зимних — серо-коричневые. Создавая пространственность, глубину, цвет в то же время объединяет все планы картины.

Мы знаем, что именно в 30-х годах в декорациях Петрицкого важнейшее место занял пейзаж. Некоторым из своих картин художник придавал черты театральности, подчеркнутой зрелищности, готовя их к использованию в театральной живописи.

По-видимому, этими соображениями продиктовано обобщенное решение формы, условный цвет и освещение в пейзаже села Ереськи, писанного в 1938 году под Харьковом. При создании панорамы для постановки «Тараса Бульбы» в Большом театре, Петрицкий отталкивался от этой работы.

Таким «театрализованным» пейзажам с их ослепительными красками может служить аналогией бабелевская проза:

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается. Волынь уходит от нас в жемчужный туман розовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами».

Природа бывает разной, говорят Петрицкий и Бабель. Но не бывает она будничной и сентиментальной.

Могучие импульсы природы достигают и натюрморта. Натюрморты Петрицкого — это цветы, сохраняющие трепетную жизнь растительного мира. Они еще чувствуют себя частью большого жизнедеятельного организма, помнят свое родство.

Зовы природы доходят сюда отголоском. Спадает драматичность, слабеет героическая нота. Чувства становятся интимнее, тоньше. В искусство Петрицкого входит новое качество—задушевность.

В тишине комнаты, в синеватом сумраке дома стоит букет свежесорванных фиалок («Фиалки», 1932, собрание писателя С. Голованивского). Но солнечная желтизна за окном влечет их на луг — к травам, цветам, свету. Ветви деревьев, заглядывая в окно, передают приглашение от солнца. Фиалки всем своим существом устремились навстречу голубому небу.

Если вспомнить ранние натюрморты Петрицкого, они покажутся несколько упрощенными — так очевидна в них декоративная, плоскостная трактовка форм. Раскрывая все новые свойства «тихой жизни» растений, Петрицкий усложнял пространственность картин, обогащал форму. Их духовный горизонт неизмеримо расширился.

Иногда художник передавал натюрморту свои настроения, связанные с теми или иными событиями жизни. В 1945 году после горячих юби-

лейных поздравлений по случаю 50-летия принес Анатолий Галактионович домой красивый букет пионов. На картине пионы вышли праздничными, нарядными, взволнованными.

Холодный, ровный, большой силы свет заливает последний натюрморт Петрицкого «Гладиолусы», помеченный 1962 годом. Свет усиливается, проникая в прозрачные предметы, отражаясь в зеркальной поверхности стола. Проникая всюду, даже в самые отдаленные участки фона, он делает все изображенное на картине равноценно-значительным. Здесь нет второстепенного и случайного. Предметный мир являет разнообразие своих свойств. Тут и твердость стекла, и податливая мягкость цветов, и шероховатость стены... Вещи «экспонируются» со стереоскопической рельефностью.

Старый художник, как в молодости, смотрит на мир удивленными глазами, смотрит, как на чудо.

УТИЛИТАРНОСТЬ ИЛИ ЭМОЦИЯ

С конца 30-х годов книги с иллюстрациями Петрицкого не появлялись. Исследования по искусству ограничивались беглыми упоминаниями о его вкладе в книжную графику [45].

Лишь читатели старшего поколения не могли забыть яркого впечатления, оставленного рисунками Петрицкого в журналах и книгах.

В мемуарах Петра Панча «На Калиновім мості» описано, как создавался 40 лет назад в Харькове новый журнал: «Хотелось чего-то нового, что не усыпляло бы, а будоражило мысль... Так возник внегрупповой журнал «Літературний ярмарок». Само название и суперобложка, сделанная выдающимся художником Анатолием Петрицким, сразу выделили журнал среди серой массы печатных органов» [46].

Участие Петрицкого в печатных изданиях не было эпизодичным. Заглянув в каталоги и справочники, мы узнаем, что он экспонировал свои работы на выставках книжной графики в Харькове (1929), Львове (1932), на Международной выставке «Искусство книги» в Париже и Лионе в 1931—1932 годах. Эти работы высоко оценивала наша и зарубежная пресса.

Если подсчитать все, сделанное Петрицким в этой области, результат выразится в нескольких сотнях рисунков.



Рабфаковцы.

Иллюстрация к книге
С. Голованивского «Книга поэм».
1932

Ему обязаны оригинальным и выразительным оформлением известные украинские журналы 20-х годов: «Нове мистецтво», «Літературний ярмарок», «Нова генерація», «Уж». В сатирическом журнале «Червоний перець», где Петрицкий был художником-редактором, на протяжении трех лет неизменно появлялись его карикатуры и шаржи. Сотрудничал он в издательствах «Рух», «Література і мистецтво», «Гарт», «ДВУ», издавших в его оформлении книги И. Днипровского, Д. Петровского, И. Микитенко, С. Голованивского, Г. Коцюбы, Ю. Яновского, Г. Эпика, А. Копыленко...

Обращение к книге, плакату, монументальной живописи стало закономерно для многих художников революционной эпохи (В. Фаворский, И. Падалка, А. Дейнека). Эти искусства близки тем, что имеют адресатом массового зрителя.

Петрицкий окунулся в эту работу в 1919 году. В первом советском



Иллюстрация к книге
И. Днипровского
«Твори».
1933

журнале украинских мастеров искусства «Мистецтво» он оказался рядом со знаменитым Георгием Нарбутом.

Нарбут превосходил своего начинающего коллегу в мастерстве. Его великолепные титулы и заставки звучали торжественным псалмом во славу старого искусства. В сравнении с этой роскошью и артистизмом, с этим изяществом линейного росчерка, рисунок Петрицкого на обложке был грубоват и элементарен. Но в его броскости, простоте и энергичности чувствовалось влияние плаката, запестревшего тогда на улицах и площадях. Не случайно этот рисунок перешел с обложки журнала на афишу новооткрытого украинского оперного театра.

Нарбут замыкал одну эпоху в книжном искусстве. Петрицкий начинал следующую. Новое время создавало свой стиль.

Первые книги Петрицкого бунтовали против интимности и стилизаторства предшественников. Проектируя обложки для сборников своего



Обложка журнала
«Нове мистецтво» № 17.
1926

товарища поэта М. Семенко, он, увлеченный озорством семенковой «деструкции», сыпал буквы заглавия сверху, заставляя их кувыркаться, как в клоунаде. Пародируя увлечение графиков нарбутовской школы витиеватой скорописью XVII века, Петрицкий сделал шрифт своих обложек нарочито трудночитаемым.

В 1926 году Петрицкий работал над оформлением журнала «Нове мистецтво». В его обложках, крепко и динамично скомпонованных, появилась слаженность и четкость.

Петрицкий был чуток к специфике изданий. Журналу «Нове мистецтво», который оперативно откликался на театральные события и преследовал, кроме того, рекламные цели, художник придал живую, быстро меняющуюся внешность. В общую схему обложки каждый раз

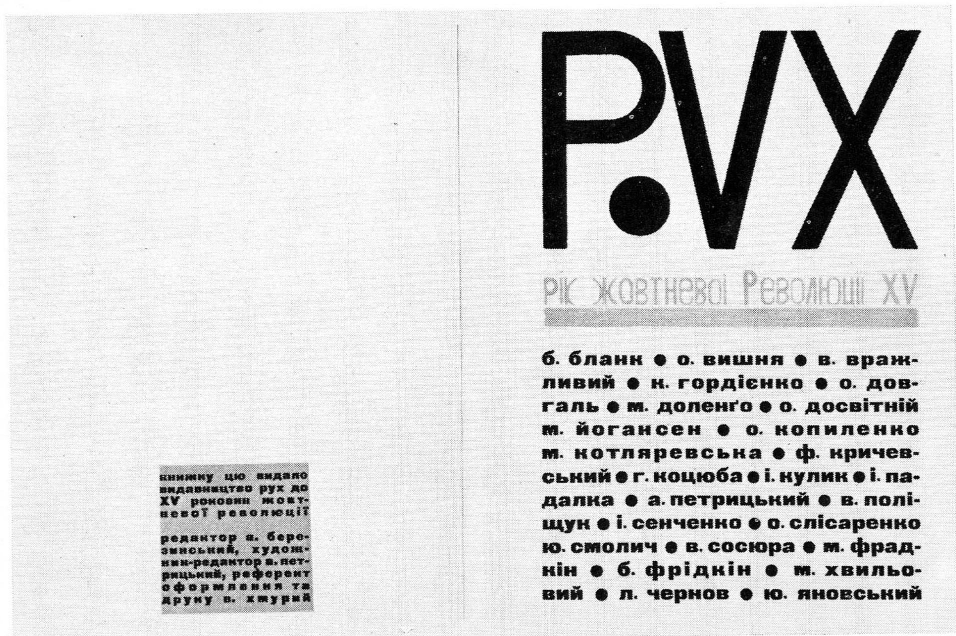


Обложка журнала «Нове мистецтво» № 32. 1926

вкомпоновывалось новое изображение — театральный костюм, эскиз декорации либо станковый рисунок.

Из последних отмечу «Село» — живописнейшую акварель, «Первомайскую демонстрацию», «Пианиста». Один номер был сверстан с рисунком «На баррикадах», повторявшим картину, которая тогда писалась. Петрицкий нередко пользовался шаржем, гротеском (портрет режиссера Б. Глаголина), применял фотомонтаж («Коллежский регистратор» с портретом И. Москвина). В этих обложках мы найдем перекличку с московским журналом «Зрелища», в котором незадолго до этого Петрицкий выступал со своими произведениями.

Оберегая набор обложки от сухой графичности, художник сообщил ему известную живописность. Шрифт заглавия, не будучи украша-



Титульный разворот книги «Рік жовтневої революції XV». 1932

тельски орнаментальным, разнообразится белыми просветами в буквах. Слева от заглавия помещено «фактурное» пятно, оно уравновешивает цифры номера журнала.

Журнал был оформлен броско, впечатляюще.

Талант Петрицкого был склонен к остроте и экспрессивности. В «Червоном перце» ему не приходилось принуждать себя к сатире. Гротеск, насмешка, преувеличение лежали в природе его дарования. В этом журнале оттачивалась гражданственность художника. Совместно с А. Довженко, А. Капланом, Б. Фридкиным он защищал страну от нападок врагов, разоблачал империалистов, помогал народу выводить ржавчину «родимых пятен».

Знаменитый художник, он возводил эту черновую работу на уровень «самого высокого художественного качества».

Упомянутый П. Панчем «Літературний ярмарок» был новым словом

III

— Вирвать старі звички з серця треба нам! — людям кажу. — Халепа п'ятака на газету пошкодує, а Мелентієві однесе. Глухо без газети, як ти можеш? Вийдем у поле, сіли під копу, яка грамотніша, щоб в ухо торувала нам. Ми без теорії Маркса-Леніна жить не можемо.

Халепа:

— В мене діти квчать, яка там теорія?

Хелемеля:

— В мене горшки в голові торохтять, яка там теорія?

Мелехеда:

— Якби мануфактура...

Левеха:

— Оселедець...

Сталь нам, машини, як хліб, потрібні! Як побудуємо соціялізм без сталі? Побудуємо тяжку індустрію, буде все нам. Щоб за кордонами не позичатися. Вже ж ми не повезем свою сировину капіталові!

Вирвать старі власницькі звички з серця треба нам! Халепа віз усуспільнив на поламаних колесах, а стан нових коліс під повіткою. Хелемеля коня привів у мотузках, а ремінна збруя в коморі.

Перебудувать себе треба нам!

Хірійохтиха:

— А як хто в лисиною родився, як ти його перебудуєш?

Тебе перебудуєш! Деришкурова сваха! Деришкурове коріння геть вирвемо з землі нашої!

Я получила все, що треба для життя! Артіль — моє господарство! Жнива — хліба не печи, обіду не вари, діти в яслах доглянуті, корову пасуть мою, книжку дають мені в руки. Жінці завжди тяжче було. На мені курка, порося, корова, діти. А чоловік дасть коневі — спить.

Молотимо — нам електрика світить.

— Хоч небагато стало жить, — Стах каже, — а сознав, що артіль наша.

— На залізному коневі Деришкурів подавимо! — Бурмак каже.

Деришкури, Хірійохти очима б поїли бідняка. Отоді тільки забалака, як на роботу кличе.

Хірійохтиха:

— І в батька твого, не то в тебе не було свині!

— Муки пшеничної око засипать не найдеш у тебе!

— Та воно таке... бур'ян... біднота.

Деришкур:

— Я його натроє за один ковток перекусю!

— Ви в лозяних сінях жили, які ви люди?!

А що, Хірійохтихо, тепер ми люди? Ще й колективні люди!

Хата весела моя... Зайдеш до хати, сміється...

І над моїми ворітьми сонце зійшло!..

Харків, 1932 р.
Травень

36

ОПІР

Разворот книги «Рік жовтневої революції XV». 1932

в украинской журналистике. Не оглядываясь на групповые распри, журнал пытался представить лучшее в украинской литературе.

Редактор, новый для каждого номера, писал предисловие, сочинял шутливые «интермедии», в которых комментировал помещенные в номере произведения.

Журнал создавался с юмором, с веселой усмешкой. В дискуссиях принимали участие мифические персонажи ярмарочного балагана — Цыган, Золотой Пивник, Серый Чертик Зануда, игравшие роль шутливых арбитров.

Красочность и богатство журнала, его юмор и живость перенес Петрицкий в суперобложку. На ней был воспроизведен его занавес к опере «Сорочинская ярмарка» — своеобразный намек на ярмарочный характер издания. Реалии украинского села (чумаки с волами, река, рыбы) вплетались в зеленый фон, составляя с ним одно целое. Пространствен-

ность пейзажа создавалась богатством цветовых отношений. При этом цвет, как бы скользя по поверхности листа, не порывал с его плоскостью, развиваясь на ней, как на твердом основании. Оттого обложка, выполненная в свободной манере, выглядит построенной и композиционно законченной.

Кто-то шутя назвал эту суперобложку «сельскохозяйственной», в отличие от другой — индустриальной — с изображением производственных мотивов, слитых воедино активным ритмом. В последней преобладают красные, черные и коричневые тона — цвет огня, угля и железа. К ней применима автохарактеристика Петрицкого: «Я темпераментно чувствую жизнь. Люблю людей с характерными лицами и фигурами, люблю железо, камень, стекло и материалы, среди которых живу, ощущаю динамику жизни» [47].

Вместе с тем, национальная основа искусства Петрицкого ощутима и тут — красота ковров, декоративных росписей. Но это не было подделкой, имитацией старины.

В журнал были привлечены художники широкого круга — от старейших Н. Самокиша и В. Кричевского до молодых учеников Падалки — А. Довгаля, М. Котляревской, М. Фрадкина. На вкладках и на полях помещали художники свои работы. В двух номерах печатались портреты писателей работы Петрицкого. На полях — в тон интермедиям он размещал шутливые наброски. Писатели и художники совместно и дружно поддерживали приподнятый дух «Літературного ярмарка», начисто свободного от скучного академизма и штампа.

Строгий, рассудочно-рациональный характер носит оформление левого журнала «Нова генерація» (1930). Группа, издававшая его, прокламировала принцип функциональности в искусстве взамен красивости и украшательства. Подчеркнутая «полиграфичность» журнала зрительно выражала его направленность.

Обложка состояла из простых комбинаций жирных типографских линеек, заглавие набиралось гротеском, этим «шрифтом современности». Полоса имела устойчивую и динамичную конструкцию: два столбца, разделенных жирной линейкой, рубрики, набранные по контрасту с текстом жирным гротеском и подвинутые влево. С текстом контрастируют и линейки, отбивающие примечания, и ссылочный сигнал — черный кружочек.

Художник ограничил число абзацных отступов, что уменьшило количество вертикалей, «успокоило» набор, сделало страницу полиграфически «тяжелой», но легкой в чтении.
Эстетика утилитарности, экономии и удобства господствовала на страницах журнала. От него веяло «вещностью», техницизмом — категориями, начертанными на знамени «Новой генерации». Но при известных достоинствах здесь коренилась и ограниченность. В этих комбинациях простейших вертикалей и горизонталей таились прозаизм и прямолинейность мышления. Здесь не было места романтической взволнованности и поэтическому многообразию. Тезис современности оборачивался стандартизованным машинизмом. А это надолго не могло увлечь Петрицкого.
В его работе над книгами советских писателей, которой он активно занялся после 1930 года, эмоциональность возобладала над функционализмом, а геометрическая простота конструктивизма уступила место смелым узорам, разнообразной фактуре, игре цвета, размашистым волнообразным кривым.
Петрицкий умел отразить непохожесть, своеобразие оригинала. Образный и стилистический запас его искусства чрезвычайно велик. Для иллюстрирования он выбирал книги современной тематики — о революции, гражданской войне, о социалистическом строительстве. Литература напряженного, экспрессивного звучания была ему ближе всего. Оформляя книгу, Петрицкий раскрывал ее смысл постепенно, идя от общего к конкретному. Обложка настраивала на волну произведения характером своей декоративности, своим ритмом. Если обложка была изобразительной, ее содержание имело символический оттенок.
Таково «Повстання» («Восстание») Д. Петровского, где обложка как бы предвещает повествование напряженное и трагичное. Развитие этой темы продолжено страничными иллюстрациями. Они являют собой портреты героев новелл.
Новеллы рассказывают о подвигах отдельных участников восстания против петлюровцев. Иллюстрации не воспроизводят подвиг. Это событие, но духовного порядка. Это результат воздействия рассказа, вывод из него, образ, возникающий из суммы сюжетных положений.
К рассказу «Восстание Андрея Заливчего» дан портрет его героя, о котором лучше всего сказать словами Петровского: «Водя глазами, —

читаем в тексте о Заливчем, — он, кажется, рубит вещи, на которые смотрит... И глаза рубят, рубят все встречное. В них предчувствие смерти».

В собрании сочинений Ивана Днипровского обложка и титул контрастируют с фронтисписом. Они спокойны, но и в этой уравновешенности можно найти скрытое движение — многоосевое построение, динамичное размещение букв. За титульным разворотом 3-го тома следует рисунок — убитый солдат в окопе. Рисунок строится на контрасте больших белых и черных пятен.

Основная стилистическая фигура, заложенная в обложке, обычно переходила, видоизменяясь, в глубь книги. В литературном сборнике, посвященном 15-летию Октября, цифра XV, найдя себе зрительную рифму с названием издательства «РУХ», образовала основной узор оформления. От дробной трактовки в супере через укрупнение формы на переплете эта пластическая фигура переходит на форзац и окончательно оформляется семантически в титуле:

РУХ

Рік Жовтневої революції XV

Нарастающе развивается цветовая партитура, где господствует красно-черный торжественный аккорд, причем сдержанный цвет обложки выполняет роль своеобразной паузы.

Титульные элементы задают тон книге, а после них оформление становится скупым и строгим, стремясь сделать удобным прочтение текста. Здесь Петрицкий — «пуританин», сторонник геометрической ясности. Полиграфическая форма лаконична, оперирует ограниченным числом элементов — типографскими плашками и линейками. Первые выделяют название на чистом поле шмуцтитулов, вторые дополняют полосу концевой страницы каждого раздела. Художник не украшает страницу, а строит ее. Он придает полосе зрительную весомость, сводя на нет поля. При этом внутреннее поле остается широким, и на нем в центре ставится крупная жирная цифра — номер страницы. Две цифры, стоящие рядом на развороте у корешка, связывают воедино обе полосы, существующие из-за большого интервала самостоятельно. Стихотворные полосы еще более отодвинуты друг от друга к краям. В результате композиция разворота становится более легкой, подчеркивая отличие поэзии от «тяжеловесной» прозы.

Книга для Петрицкого — единый организм с гармонично соединенными графическими элементами. Момент связи всех элементов в разных книгах не стереотипен. В книге поэта С. Голованивского связующим стержнем служит изобразительная манера, единая и для иллюстраций («завод», «митинг шахтеров», «строительство», «рабфаковцы») и для заставок и концовок, трактованных как маленькие иллюстрации («волейбол», «завод», «трактор», «шахта»). Из этой общности возникает ощущение смысловой близости. Изображения создают единую картину трудового энтузиазма, напряженной учебы, трудной, но полнокровной жизни рабочих первой пятилетки.

В книге И. Микитенко «Справа честі» объединяющим фактором становится цвет. Рисунок суперобложки и шрифтовая обложка выполнены красным и черным.

Последней книгой Петрицкого был сборник стихов Д. Петровского «В гостях у Лермонтова», изданный в Москве в 1936 году. Там помещено несколько цветных иллюстраций. В них в полную силу зазвучала романтичность — подлинная стихия Петрицкого.

С какой неудержимостью прорастает сквозь приметы николаевской эпохи вечно актуальный пафос лермонтовской поэзии. Как бескорыстно, самозабвенно, как счастливо свидание поэта с музой.

Но в атмосфере жестокости и зла поэты погибают, а с их смертью наносится всему миру глубокая, горькая рана. Так звучит сцена дуэли. Но есть в книге рисунок—восторженный юноша приветствует Дарьял, место, сберегшее в себе душу Лермонтова.

В этом заключается великий оптимизм искусства: уходя из жизни, поэты оставляют миру свою одухотворенность.

ПЕТРИЦКИЙ НА ВЫСТАВКАХ. ОТЗЫВЫ И ОЦЕНКИ

Когда в 1925 году на Парижской выставке декоративного искусства были показаны работы советских художников, высокий уровень их искусства был признан единодушно.

Вызывало интерес многое — и книжная графика, и плакат, и оформление интерьера. «Особенно большой успех выпал на долю театральной секции. Здесь, по общему признанию, мы первенствовали» [48]. Име-

на советских театральных художников приобрели широкую популярность. С. Марголин в те годы писал: «Эскизы и макеты Петрицкого имели большой успех на Всемирной выставке декоративных искусств в Париже» [49].

Начиная с этой выставки, запад испытывает сильнейшее влияние советского театра. За ним упрочивается репутация передового, зафиксированная во множестве отзывов театральных деятелей Европы.

Украинский журнал «Нове мистецтво» в 1926 году перепечатал интервью знаменитого режиссера Макса Рейнгардта, где говорилось, что «современный европейский театр, за исключением Советского Союза, переживает большой кризис» [50].

Вот как отметил высокие достоинства советского театра французский журнал «Эко д'Ар»: «Славяне всегда любили зрелища, но никогда, ни в какую эпоху и ни в одной стране театральное искусство не знало такого расцвета, как в настоящее время в СССР. Новые тенденции театрального искусства открылись миру в Париже — в виде макетов на выставке декоративного искусства в 1925 году... В превосходном труде по театральной декорации Леон Муссинак привел фактические данные о необычайном вкладе в искусство, сделанном русскими новаторами». В той же статье писали о декорационном искусстве в национальных театрах, которые «искусно воскрешают национальный фольклор с его оригинальными обычаями и образами» [51].

С украинским театром зрители запада знакомились, в частности, по эскизам Петрицкого на театральной выставке 1927 года в Милане, а несколько позже — по альбому театральных костюмов. Высоко ценя это издание, берлинская «Das Neue Rußland» отметила: «Художник Петрицкий с большой талантливостью соединяет достижения европейского и украинского национального искусства» [52].

В 1927 году Петрицкий после долгого перерыва выставил у себя на Родине живописные произведения.

Лишь колоссальная работоспособность позволяла художнику наряду с работой в театре много писать. В одном только 1925 году он успел написать серию полотен на бытовые темы и ряд портретов, работал над большими картинами «Митинг в деревне» и «На баррикадах».

На Всеукраинскую выставку «10 лет Октября» он дал одиннадцать полотен. «Инвалиды» были признаны лучшей картиной выставки, и к

славе декоратора прибавилось признание Петрицкого как живописца. Анализируя итоги выставки в московском журнале «Советское искусство», И. Врона назвал Петрицкого «наиболее крупной фигурой ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины)»[53]. Но дело не ограничивалось, пожалуй, рамками одной художественной организации.

К этому времени на Украине возникло несколько творческих объединений художников. Их программы были во многом тождественны. Художники ставили своей задачей служить советскому обществу, участвовать в социалистическом строительстве, развивать украинскую советскую культуру.

В творческой практике объединений были свои особенности. ОСМУ состояло из живописцев и графиков, в культуре которых чувствовались нововременные влияния — от Сезанна и Петрова-Водкина до Фаворского и Дейнеки. Из наиболее примечательных имен ОСМУ назову Л. Крамаренко, Д. Шавыкина, В. Пальмова, А. Усачева, И. Плещинского, И. Жданко.

Ядром наиболее многочисленной АРМУ (Ассоциации революционных мастеров Украины) была большая группа монументалистов и графиков: М. Бойчук, А. Довгаль, И. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, С. Налепинская, в работах которых сказалось увлечение средневековыми фресками, гравюрой старопечатных книг, лубком, народным прикладным искусством.

Ассоциация художников Червоной Украины объединяла в основном художников-станковистов. Выделялись Ф. Кричевский, К. Трохименко, М. Козик, Г. Светлицкий. В этом объединении были сильны передвижнические традиции и этим АХЧУ перекликалась с АХРР.

В первые годы существования украинские объединения не были заражены болезнью групповщины. Общие интересы советского искусства превалировали над узкогрупповым интересом. Петрицкий позже, в разгар горячечной групповой борьбы, напоминал, что в 1926 году он приветствовал выставку АРМУ и, не будучи ее участником, собирал общественное мнение в поддержку выставки, открытой тогда в Харькове[54].

Петрицкого волновали творческие проблемы, где бы они ни возникали, влекло подлинное искусство, не признававшее групповых рамок.

Главным для Анатолия Галактионовича была выразительность искусства, а не групповые обязательства, и уж, конечно, поддерживая добрые отношения с Иваном Падалкой или Федором Кричевским, он меньше всего помнил, что один из них — член АРМУ, а другой АХЧУ. На Всеукраинской выставке он показал свои работы в отделе ОСМУ, этим, собственно, и ограничилось его членство в этом объединении. Таким же эфемерным было позже его участие в группе «Жовтень». Но продолжим рассказ о выставках.

Нужно отметить популярность, которую с конца 20-х годов завоевали экспозиции украинского советского искусства.

С 1928 года украинские художники стали непременными участниками зарубежных советских выставок. На XVI венецианской Биеннале, как свидетельствует Б. Терновец, «отдел УССР был встречен симпатией критики. Большинство выделяло «Семейный портрет» Ф. Кричевского, пользовавшийся вообще большой популярностью, судя по обилию репродукций с него в журналах» [55].

Фаворитом украинской секции, да и всего советского павильона XVII Биеннале 1930 года оказался Петрицкий, представленный «Инвалидами», «Отдыхом», «Человеком с газетой» и портретами [56].

Советская экспозиция с произведениями Кончаловского, Дейнеки, Фаворского, Кравченко, Тышлера, Соколова-Скаля привлекала своим пафосом, духовным здоровьем, внутренней динамикой, широтой пластического охвата жизни.

Вместе с русскими художниками Советский Союз представляли мастера Украины А. Довгаль, И. Падалка, В. Касиян, А. Богомазов, З. Толкачев, В. Пальмов, Э. Шехтман, В. Седляр. При общем успехе произведений украинских художников наибольшее число отзывов собрали «Инвалиды» Петрицкого. О них писали крупнейшая итальянская газета «Пополо ди Рома», «Джорнале д'Италиа» и др.

Вот образец одного отклика: «В центральном зале павильона первенствует украинец Анатолий Петрицкий, который превосходит почти всех своих товарищей по залу суровой угловатостью и животрепещущей манерой письма в своей большой картине «Инвалиды» [57].

В следующем году советская экспозиция переехала в Швейцарию. И здесь выставка пользовалась большим успехом. Цюрих одобрительно встретил «Инвалидов».

Учитывая мнение европейской прессы, Петрицкого пригласил к себе на 30-ю международную выставку Питсбургский Карнеги институт. «Инвалиды» и «Человек с газетой» в конце 1931 года отправились через океан в США. В течение 1932 года эта выставка посетила еще Балтимору и Сан-Луи. Как одну из лучших работ «Инвалидов» неизменно воспроизводили в каталогах.

Возвратившись знаменитой из трехлетнего вояжа на Родину, картина успела побывать на V Всеукраинской выставке (октябрь 1932 года). За эти три года Петрицкий дважды экспонировал в Харькове свои портреты — в 1930 году на выставке «Советская Украина» и в 1931— на IV Всеукраинской выставке.

Портреты Тычины и Скрыпника предстали перед заграничными зрителями в 1933 году в Варшаве и Копенгагене. В предисловии к польскому каталогу Петрицкий был рекомендован как «большого масштаба портретист и декоратор» [58].

В эти годы высоко оценил произведения Анатолия Петрицкого прогрессивный французский деятель Эдуард Эррио в журнале «Марианна». Писал о его творчестве известный австрийский искусствовед В. Борн: «Высокоталантливый Петрицкий — декоратор неистощимой фантазии. Его сценография близка к экспрессии вахтанговского театра» [59].

На V Всеукраинской выставке, кроме «Инвалидов» и портретов, была представлена новая работа Петрицкого «Шахтеры». Эта тема не была случайной для художника. Она стала близкой ему во время работы над пьесой «Дело чести». Иллюстрируя поэму С. Голованивского «Василь Найда», Петрицкий вновь обратился к образам шахтеров. Иллюстрация «Митинг шахтеров» стала эскизом будущей картины.

«Шахтерами» Анатолий Галактионович откликнулся на призыв времени. Шла первая пятилетка с ее бурной индустриализацией. Художники искренне стремились отразить социалистические преобразования, они шли на производство, заражаясь энтузиазмом социалистического строительства. «Шахтеры» Петрицкого были продиктованы чувством уважения к рабочему классу, гордости за Советскую страну, вырастившую замечательных людей.

В то же время тема, связанная с жизнью рабочих людей, требовала особой художественной проницательности, ибо легко было сбиться на пассивную констатацию производственного момента.

Картина Петрицкого во многом типична для искусства 30-х годов, когда сложились характерные черты социалистического реализма. Она изображает людей активного действия, бодрых и уверенных в правоте своего дела. Шахтеры готовятся к штурму рекорда и единодушно приветствуют призыв своего командира.

В «Шахтерах» Петрицкий задается целью разрешить проблему раскрепощения скрытой энергии и сознательному использованию ее человеком. Эта проблема получила социальное истолкование. Освобожденные от пут эксплуатации люди объединяют свою волю для достижения большой цели.

Картина написана с такой свободой, на которую отваживались немногие художники. Светлые линии бегут к единому центру подобно неудержимым весенним ручьям. Но нигде линия не приводит к разорванности и запутанности формы, как и не ограничивается лишь силуэтной разработкой.

Энтузиазм и целенаправленность человеческих усилий воплотились в соответствующем живописном образе. Из недр живописного материала художник высвободил огромную образную энергию и переложил свои бурные впечатления в законченную форму [60].

5-я Всеукраинская выставка из Харькова отправилась в путешествие по Украине. Массовое посещение выставки новыми зрителями, до недавнего времени даже не слыхавшими слова «живопись», было отрадным результатом культурной революции.

Именно тогда стал злободневным вопрос о доступности искусства широким массам народа. К сожалению, этот вопрос трактовался тогда неверно. Доступность отождествлялась с упрощенчеством. Среди работников искусства выделилась прослойка, которая, ссылаясь на мнения неискушенной части зрителей, повела кампанию против видных деятелей культуры, требуя от них «перестройки».

В конце 20-х годов творческие объединения на Украине стали дробиться. Нашлись люди, для которых не творчество, а разжигание страстей стало главным родом деятельности.

Не удивительно, что вне объединений оказались крупнейшие мастера Н. Самокиш, Ф. Кричевский, А. Петрицкий.

Вульгарные, псевдомарксистские взгляды возымели влияние и в художественных вузах. В Харьковском художественном институте директ-

тором был руководитель ВУАПМИТ А. Комашко. Его «перегибам» воспротивился преподававший там Петрицкий. Этот конфликт, приведший к уходу Петрицкого из института, обсуждался в Наркомате просвещения. Нарком М. Скрыпник опубликовал свою беседу с А. Комашко под названием «Преодолеть левый загиб в программах художественных Вузов» [61], и о существе спора мы узнаем из достоверного источника.

А. Комашко сводил искусство на уровень поверхностной иллюстративности. Проблемы мастерства, живописной культуры были отодвинуты на второй план. Программу обучения студентов, предложенную Комашко, Скрыпник считал неполноценной.

Петрицкий строил свою программу на глубокой разработке проблем мастерства художественного ви́дения, образного познания действительности.

Объясняя свою позицию, Анатолий Галактионович говорил: «Без культуры линии и цвета искусства не сотворишь. Нам нужна огромная техника, чтобы передать то богатство жизни, которое дает социалистический строй... [62].

...Мы должны уметь писать красиво, виртуозно, ибо без виртуозности, без красивого мазка художественное произведение не создашь, а наши картины часто не красивы, небрежны и подобны «ширпотребу» — это во всяком случае не социалистические художественные произведения [63].

...Я всегда говорил студентам: не забывайте, что вы прежде всего люди. Когда вы пишите картину, переживайте события и чувствуйте людей, которых вы изображаете. Пишите нервами, кровью так, чтобы в работе был трепет вашей души» [64].

Оздоровление в художественную жизнь страны внесло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятое 23 апреля 1932 года. К этому времени создалась опасность превращения пролетарских группировок в замкнутые кружки, оторванные от политических задач современности и от тех многочисленных писателей и художников, которые участвовали в строительстве нового общества, не состоя в РАППе или в иных аналогичных ассоциациях. Отмечая факт консолидации советских мастеров культуры, ЦК признало нецелесообразным разделение художественной среды

на «пролетарские» и «непролетарские» организации и постановил создать единый творческий Союз писателей, равно как и Союз художников.

Постановление фактически было осуждением той критики «дубинкой», которая проводилась руководством РАППа. Мероприятия, намеченные Центральным Комитетом, были горячо поддержаны украинской общественностью.

Но вскоре дали себя знать другие отрицательные явления: вновь подняли голову вульгаризаторы искусства. Но и в этих неблагоприятных условиях Петрицкий предостерегал от обманчиво простых, а на деле нехудожественных произведений: «Я знаю, что можно писать и так, что будет как будто настоящий социалистический реализм. Но ведь есть и такие художники, которые ругают формализм, а сами просто пишут с фото, раскрашивая фото, мистифицируя нас... Это не искусство, а ловкость рук. Я без хвастовства заявляю, что по фото за 2 недели напишу любую картину и так скомпоную, что меня не смогут поймать, т. е. узнать, с какого фото украдено. Это не искусство, а его суррогат и профанация... А когда к нему прибавить еще и некоторую грамотность, знание анатомии и способность чувствовать колорит, то многие критики посчитают это настоящим искусством» [65].

Петрицкий напоминал, что культурный уровень рабочих и крестьян растет. Со временем они предъявят искусству высокие требования, и художники должны быть впереди, а не плестись вслед за событиями. «Я верю, что в ближайшее время,—говорил он,—мы сможем создать настоящие большевистские картины. А я называю большевистской такую картину, в которой будет высокая мысль направлена на укрепление социализма, высокая техника, передающая эту мысль, и реалистическая форма, понятная нашему культурному обществу трудящихся,—и одну из этих картин, наверное, напишу и я» [66].

Петрицкий чувствовал большую ответственность за состояние советской живописи. Жалел, что театр занимает у него почти все время. И писал, «изыскивая» время за счет сна и отдыха.

В 1934 году Петрицкий написал ряд этюдов для картины о Харьковском тракторном заводе и приступил к давно задуманному полотну о Красной Армии.

Харьковские художники были в большой дружбе с рабочими и красно-

армейцами. Поездки на завод, в клуб, в красноармейский лагерь были обычным явлением тех лет.

Тема Красной Армии, одна из самых популярных в советском искусстве, увлекла Петрицкого. Картину свою он назвал «Парашютист» и изобразил на ней летчика Козюлю, приземлившегося с парашютом на поле аэродрома, красных командиров, встречающих его после рекордного прыжка. Изобразил небо, слепящий свет солнца, возбуждение и радость людей.

Этот большой холст Петрицкий писал не только с этюдов в мастерской, но и на воздухе, расположившись прямо на аэродроме. Пленерность достигалась не импрессионистской вибрацией рефлексов, а отношениями крупных цветовых форм. Это была последняя тематическая картина Петрицкого перед войной. В 1936 году правительство удостоило его звания заслуженного деятеля искусств УССР.

ВОЕННЫЕ И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

Началась Великая Отечественная война. Харьков эвакуировался. В одном из последних поездов уехал с семьей Петрицкий. В квартире и художественном музее осталось огромное число его работ, в том числе «Парашютист», «Шахтеры».

После долгих переездов Анатолий Галактионович обосновался в Алма-Ате. В Казахский театр оперы и балета пришел новый художник. Театр работал над оперой Е. Брусиловского «Жалбыр», первой национальной оперой. Ее либретто посвящено было восстанию казахов против царизма. Музыка базировалась на народных мелодиях. Все это было ново для Петрицкого. Другая культура, иной колорит. Но музыкальное чутье и огромный опыт художника помогли быстро войти в культуру другого народа. Обратившись к казахскому народному творчеству, Петрицкий увидел ритмическую общность музыкального и изобразительного начал. Орнамент казахской юрты и песни акынов выросли на одной почве и отразили долгую и терпеливую жизнь кочевья, вековое общение людей с трудной природой края.

Поняв скрытый смысл изобразительной мелодии орнамента, Петрицкий положил его в основу своих декораций. Живопись на сцене зазву-



Пленные немцы. 1943

чала в унисон музыке. Зритель увидел перипетии одного аула, а ощутил дыхание жизни целого народа.

Художник сотрудничал в Казахской опере до 1943 года. Осуществил еще две постановки — «Гвардия, вперед!» Е. Брусиловского и «Суворов» С. Василенко.

Все это время он порывался на фронт. В мае 1943 года Петрицкий получил вызов ЦК КП(б)У и выехал на места боев Первого и Второго украинских фронтов.

Был он под Курском, вступил на освобожденную Харьковщину. Сделал множество зарисовок, набросков, этюдов. Даже в беглых зарисов-

ках таится ядро образа. Это своеобразные дневниковые записи, краткие и выразительные.

Размытая дорога. Бойцы на танке. Привычна им постоянная настороженность и напряженность ожидания.

Офицеры в блиндаже. Жилье неуютное, непостоянное. От неверного света колеблются по стене огромные тени. Недолгая минута отдыха. Усталость.

Есть рисунки боя: мгновенный, как вспышка, бросок из окопа в атаку; фигура стреляющего бойца; два пулеметчика.

На обожженой Харьковщине, в местах знакомых, излюбленных, увидел художник трагедию. От Мерефы, живописнейшего села, облюбованного еще Васильковским, остались обгорелые руины. Гневная одухотворенность появилась в пейзажах Петрицкого. Останки Мерефы, как протянутые руки, взывают к небу.

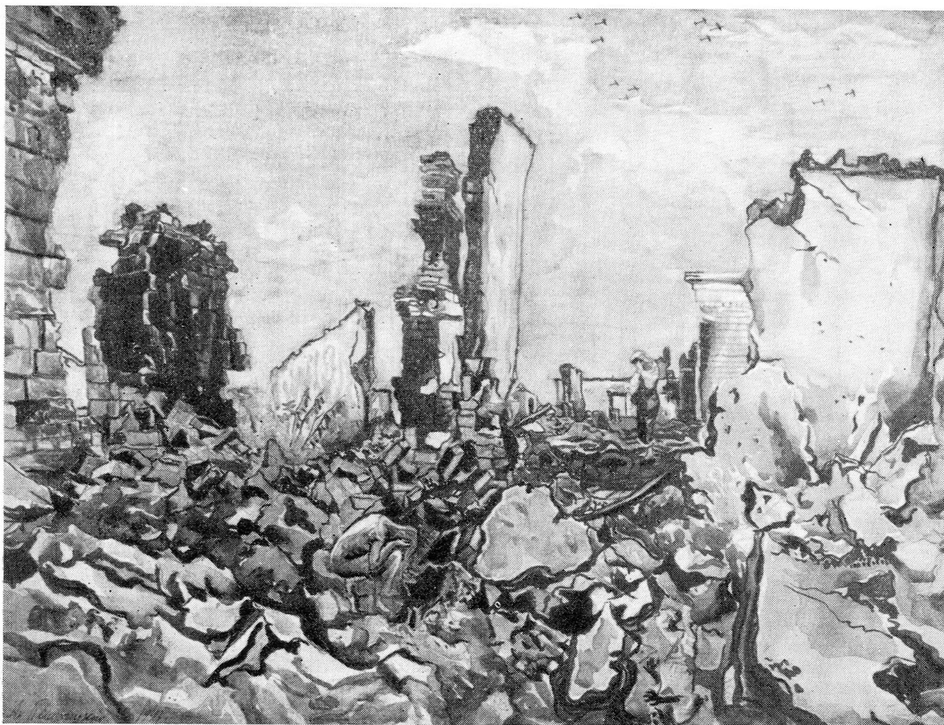
Женщины, вернувшиеся к разрушенному жилью, черные, точно обугленные. И над этим миром, где смерти предан человек и все, ему принадлежавшее, нависло небо, сулящее новые беды. Война не кончена — летит вражеская эскадрилья.

Противоречивое чувство возникает при взгляде на эти этюды с их глубиной и мягкостью каждого тона, бархатистостью теплой черноты, драгоценностью рубиновых и голубых, приглушенностью зелени. Кажется, что «венецианская» роскошь колорита несовместима с изображенной разрухой. Привыкнув к однолинейной связи трагического мотива с цветом, мы рискуем не понять новую систему связи. Но и здесь художник оказывается в правоте: мир разрушен, но не обесценен войной. Его способность к возрождению несомненна для художника. Нет ничего страшнее пепелища, человек не перенес бы его черноты, не будь у него предчувствия прекрасного.

Полнота пластического выражения была для Петрицкого символом веры, спасающей от отчаяния. Художник увидел мир искалеченным, но не умерщвленным, и этот жизненный импульс вдохнул в колорит своих зарисовок.

Красная Армия освободила Харьков, и в ноябре 1943 года Анатолий Галактионович возвратился в город. Он нашел свою квартиру разграбленной, музей — сгоревшим.

 Война беспощадно прошлась по украинскому искусству.



Развалины села Царичанка. Военный этюд. 1943

Город еще подвергался бомбардировкам. Петрицкий работал, не думая об опасности. Он суммировал фронтовые впечатления, неотвязно будоражившие его мозг. Обдумывал картину «Битва на Курской дуге». Тогда же подал заявление в партию и стал членом ВКП(б).

Вскоре его пригласили работать в Киев. С 1944 года Петрицкий снова стал киевлянином. В том же году Анатолию Галактионовичу было присуждено звание народного художника СССР. Оперный театр имени Шевченко пробуждался к деятельности. Анатолий Петрицкий был назначен главным художником театра. Первым спектаклем был балет «Лилея» К. Данькевича на сюжет сказочной поэмы Шевченко. Война заканчивалась, и люди радовались красивому спектаклю.

Художник и балетмейстер Г. Березова сохранили в «Лилее» романти-



Село Мерефа. 1943

ческий дух шевченковского оригинала. В любви героев живое участие принимала природа. Пейзажный фон, созданный Петрицким, стал выразителем переживаний героев, частью их душевного мира.

Петрицкому был свойствен приподнятый язык. Он любил красочные противопоставления. Место действия во II акте балета—цыганский табор и бесконечная, куда хватает глаз, степь. Лилея, бежавшая сюда, вновь ощущает радость бытия. Степь искрится, синеет трава, небо распахивает голубую бездну. Мир кажется впервые увиденным, так чисты и незабываемы его краски.

И вдруг наступает перемена. Горящие краски лета становятся резкими, беспокойными. И черный коршун закрывает небо: в табор врываются гайдуки князя.

Так психологизирует художник природу, идя от народных легенд и поверий. Так ведет он изобразительную линию в спектакле параллельно музыке и сюжету.

Живописные декорации «Лилеи» решались в плане станковых картин. Они были предназначены для зрителя, не для актера. Художник создавал к спектаклю живописные эскизы, а не макеты декораций, как некогда. Он возвратился к кулисной системе. При переводе в декорацию части эскиза размещались на различном расстоянии от рампы, указывая планы. Сценическая площадка не перекраивалась.

Петрицкий стал живописцем сцены, но не ее конструктором. В пору, когда он выступал строителем на сцене, каждому положению спектакля соответствовала новая материальная форма со своей ритмической структурой. Тогда выразительность в театре была связана с моторной стороной оформления. Теперь в декорациях место кинетического начала заняло настроение, выраженное живописными средствами. Эта позиция художника соответствовала концепции психологизма, принятой советским театром в послевоенное время.

Основным выразителем настроения в декорациях Петрицкого являлся цвет. Так, в опере «Царская невеста» Римского-Корсакова, поставленной в 1948 году, нежная золотистость осенних деревьев, сероватый тон домов Александровской слободы, прозрачное серебро дальних планов овеивают любовь Марфы и Лыкова чистотой, счастьем, покоем.

Когда в финале появляется кроваво-красная драпировка хором и на ней хищный двуглавый царский герб, в атмосфере спектакля наступает трагический перелом.

Высокие живописные достоинства театральных работ Петрицкого противостояли оформительскому натурализму, распространявшемуся по сценам театров. Штамп и ремесленничество прочно обосновались в спектаклях современной сюжетики. Вот почему с такой радостью театральная общественность встретила декорации Петрицкого к пьесам Корнейчука «Макар Дубрава» и «Калиновая роща», поставленных Г. Юрой в 1948—1950 годах. Критика отмечала в «Макаре Дубраве» удачное введение индустриального пейзажа. «Калиновая роща» привлекала поэтическим раскрытием весенней природы. Эти спектакли были отмечены Государственными премиями.

«Калиновая роща» в декорациях Петрицкого шла и в Москве, в Малом



Хата Романюка. Эскиз декорации к пьесе «Калиновая роща». 1950

театре. Эту постановку осуществил в 1950 году Алексей Дикий, давнишний соратник Анатолия Галактионовича.

Последующие три года ушли на подготовку двух монументально-героических опер — «Декабристов» Шапорина для Большого театра и «Богдана Хмельницкого» Данькевича для Киевского оперного театра.

«Я начал свою работу (над «Декабристами») с глубокого изучения истории восстания 14 декабря 1825 года на Сенатской площади в Петербурге,—рассказывал художник.—Потом работал в Историческом музее в Москве. У меня были планы расположения войск декабристов и николаевской армии. Много раз я посещал суровые, холодные казематы Петропавловской крепости, где были заключены бунтари...

Особенно большую и кропотливую работу пришлось мне проделать для изучения военной формы того времени и вооружения. В опере «Декабристы» принимают участие свыше 500 разных лиц. Для каждого участника нужно было приготовить отдельный костюм» [67].

Как видим, в методе Петрицкого появились черты документализма. Он подошел к материалу с объективностью историка. Сугубая точность исторической обстановки на сцене могла напомнить старые академические спектакли. В иных местах, где за подробностями антуража терялся эмоциональный тонус, художник не избежал сухости.

В целом живописный уровень постановки был высок. Мастерство, вкус, опыт художника во многом определили лицо спектакля. Правда, в некоторых сценах выразительность декораций слабела. Это был результат несогласованности между Петрицким и художницей Т. Старженецкой, которую с 1952 года подключили к оформлению оперы.

Задачи, аналогичные «Декабристам», ставил Петрицкий и в работе над оперой «Богдан Хмельницкий». «Основная цель,—писал он,—максимально правдиво отразить историческую подготовку событий, дать представление, как жил и действовал в XVII столетии народ, восставший против своих поработителей—польских панов. Необходимо было показать духовное богатство украинского народа, проявившееся в материальной культуре» [68].

Исторический, архитектурный и этнографический материал обладает на сцене известной инертностью. Художник, пользуясь им в изобилии, рискует обречь его на служебную роль указателя места действия.

Петрицкий обратился в это время к изучению исторической живописи Сурикова, Репина, Верещагина, в методе которых детальный показ старины занимал важное место. И как Репин отличается от Шварца образностью, темпераментом, взволнованностью живописи, так исторические постановки Петрицкого далеки от протоколизма.

Огромное пространство изобразил художник в «Прологе» оперы «Богдан Хмельницкий». Картина горя и страданий открывалась взору: вспыхивают костры — бесчисленные на Украине места казней. Плачут женщины, угоняемые в неволю. Трагедия, происходящая на земле, достигла неба, и раскололось оно от грохота и криков.

Но — так всегда у Петрицкого — в драматичности заложен потенциал разрешения конфликта. Собираются отовсюду восставшие крестьяне,



Пролог. Эскиз декорации к опере «Богдан Хмельницкий». 1953

несут ночью они горящие свечи. Разгорается свет все ярче, пламенем вспыхивает всенародный гнев. Музыка набирает силу и темп. Мощно звучат хоры. Дикая стихия вырвалась из берегов. Театр содрогается от напора цветомузыки. Идет героическая эпопея борьбы, идет «Богдан Хмельницкий».

Когда-нибудь каждая постановка Петрицкого в отдельности будет до деталей подробно проанализирована. И тогда откроется логика зрительной партитуры от картины к картине, стройность возводимого им каждый раз образа. Исследователи отметят в «Богдане Хмельницком» ту безошибочность соотношения трагедии и лирики, веселья и задумчивости, ту неуклонность, с которой сквозь эмоциональную ветвистость



Петербург. Эскиз к мультфильму «Ночь перед Рождеством». 1951

следует осевой принцип, скрепляющий воедино все части спектакля. Заключительный акт спектакля радостен. Он художественно логичен — так, как логичен сюжет оперы, как, в конечном счете, логична была в ходе истории Переяславская Рада.

На фоне снежного мягкого пейзажа празднично пестрят одежды толпы — белые кожухи и свитки, расцвеченные ярким орнаментом. В оживленную атмосферу празднества вносит торжественную официальную ноту собор, где освящается договор Украины с Россией.

С появлением на сцене Богдана Хмельницкого, русских послов, православного духовенства засверкали золотом роскошные парадные одежды.

Экскурс в историю вылился в зрелище красочное, эмоциональное.

В 1951 году Петрицкий отвлекся от театра и по заказу студии «Союз-

мультфильм» сделал два десятка эскизов для мультипликационной ленты «Ночь перед рождеством». Эскизы выглядят скорее маленькими законченными картинами.

Работа над гоголевским текстом доставляла художнику наслаждение. Виртуозно и с чрезвычайной живостью писал он ясную зимнюю ночь с мерцающими, как звезды, окошками хат, медлительных крестьян, быстроглазых молодиц. Увлеченно изображал хороводы, проказничанье, рождественские шутки.

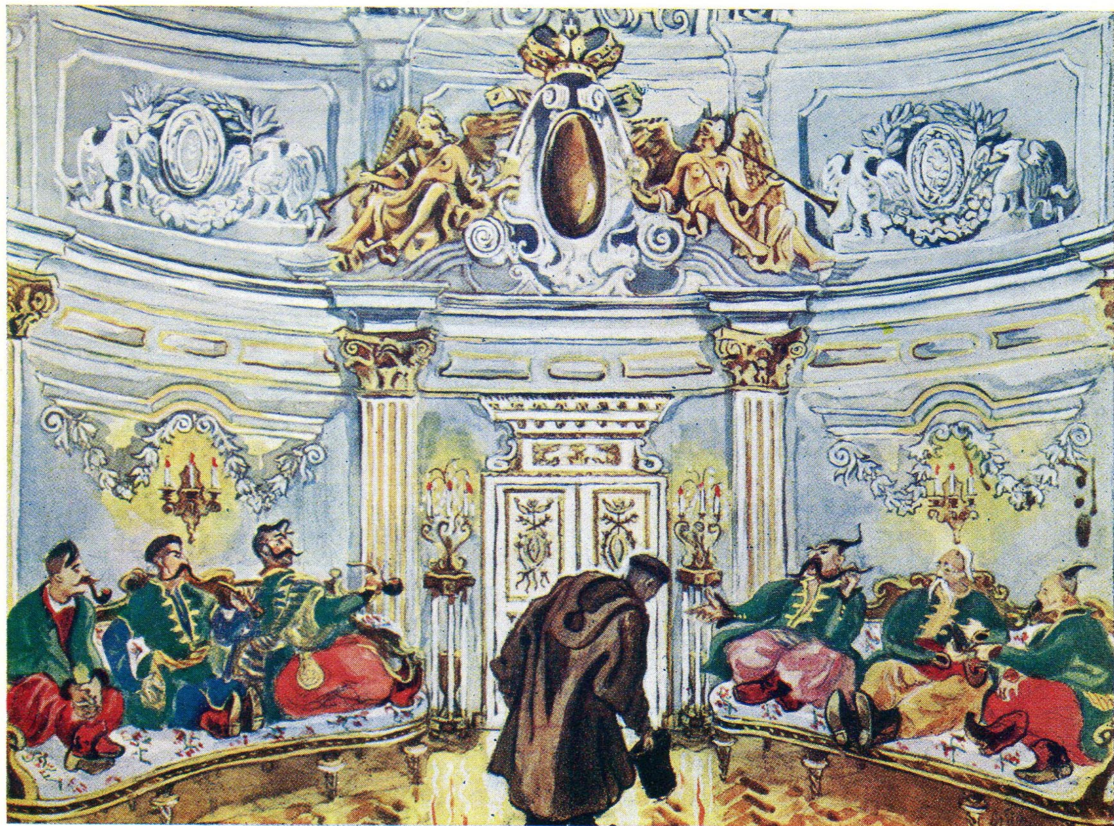
В эту ночь происходит неслыханное с людьми, с привычными вещами. Пацюк, пузатый запорожец, которому в рот сами летят галушки; черт, крадущий месяц; люди, очутившиеся в мешках, где должны бы лежать колбасы и прочие дары,—все это сказочно и не страшно.

И Петербург, диковинный далекий город, встает перед удивленным Вакулой рождественской сказкой.

Петрицкий с поразительной ясностью, присущей ему издавна, ощущает различие культур — народной украинской и аристократической придворной. От казаков, усевшихся с ногами на диване дворца, исходит удаль и степная сила. Их зеленые жупаны и красные шаровары врываются в серо-голубой «томный» цвет дворцовых комнат с той бесцеремонностью, которая выказывает в пришельцах прямодушие и чувство достоинства.

В Киевской опере Анатолий Галактионович оформил один за другим традиционные для него спектакли «Князь Игорь», «Тарас Бульба». В оформлении «Князя Игоря» [69] значительное место художник отвел архитектурно-объемным декорациям. В соответствии с памятниками древнерусского зодчества, архитектуре, показанной на сцене, был придан оборонный характер. В декорации 1-й картины, изображающей двор Игоря, где собралось перед походом на половцев русское воинство, Петрицкий воплотил дух силы, могущества. Монументальность сценических сооружений подчеркнута удачным использованием скульптурного рельефа на стене дворца. Внезапное затмение солнца— предвестник неудач — погружает воинов в зловещую темноту.

Во 2-й картине появляется двор соперника и недоброжелателя Игоря— князя Данилы Галицкого. Здесь не ощущается гроза времени. Укрытые за высоким забором, пьянствуют под развесистым дубом дружинники князя. Спокойная, «прозаичная» декорация настраивает



Запорожцы во дворце. Эскиз к мультфильму «Ночь перед Рождеством». 1951

на бытовой лад. В этом решении тоже заложено образное начало, своего рода пояснение: мало что интересует Данилу, кроме бытового благополучия.

В тереме Ярославны зритель видит стенные росписи—парафраз светских сюжетов Софии Киевской, видит благородную простоту убранства—приметы, характеризующие вкус и образованность владелицы этого жилища. За окном уходит в глубину, в простор полей и перелесков Путивльская стена, которой предстоит «выдвинуться» на первый план и стать доминантой декорации в сцене плача Ярославны.

Деревянная архитектура обусловила обилие коричневого цвета в декорациях. Костюмы художник сделал более яркими, в них много зеленого, красного, синего. Орнаментика костюмов более дробна, чем в ранних постановках Петрицкого. Орнамент стал узором на одежде, ее декоративной деталью, в то время как раньше он был составной частью композиции костюма. Петрицкий словно бы отошел в сторону от своих прежних открытий. В известной степени этот отход был вынужденным: к опыту советского искусства 20-х—начала 30-х годов критика долгое время относилась с предубеждением.

В 1956 году Анатолий Галактионович создал декорации к «Войне и миру» Прокофьева. Прежде чем приступить к этой работе, Петрицкий с кропотливостью исследователя изучал роман Толстого, делал выписки, касающиеся внешнего облика героев, их склонностей, поступков, чертил схемы Бородинского сражения, рисовал знаки отличия разных полков, не желая ни в чем погрешить против истории.

Значительная часть оперы проходит в интерьерах. Торжественную залу дворца, интимный будуар Элен, холостяцкую квартиру Долохова, патриархальный дом Болконских изобразил художник с точной исторической достоверностью.

Бытовая сторона декораций превалировала над сценически целесообразной. Художник стоял перед проблемой синтеза этих двух сторон театрального оформления. Но его жизнь шла к концу, и соединение давних принципов Петрицкого с ценностями его послевоенного опыта предстоит осуществить поколению второй половины XX века.

Работа последних лет жизни художника была связана с ансамблем украинского танца, руководимым Павлом Вирским. Ансамбль пользуется широкой известностью. Столь высокая репутация основана

и на мастерстве Петрицкого. Звучный цвет, красивое узорочье костюмов приводили в восторг тысячи зрителей многих стран.

В заграничную гастроль 1959 года поехал с ансамблем и Петрицкий. Он радовался, видя успех украинских танцоров. Читал рецензии парижских и венских газет, где имя художника упоминалось с признанием и уважением.

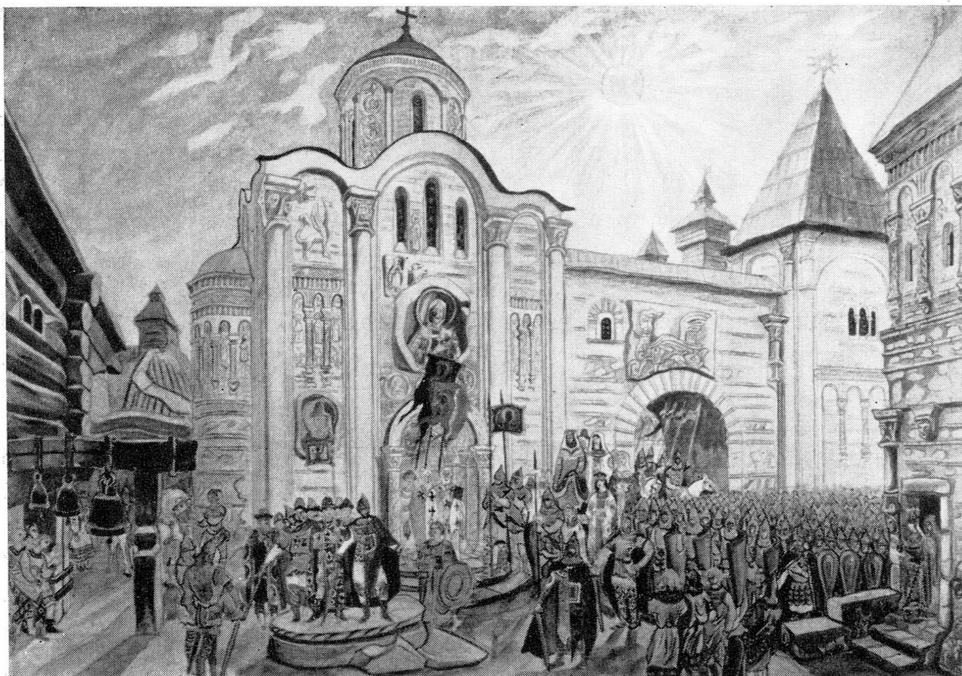
В эскизах костюмов видно, как из многочисленных элементов орнамента возникает сложная гармония новых ритмов. Художник не отступает от образцов народного искусства. С тщательностью мастерицы-вышивальщицы украшает он узором одежду гуцулки и костюм казака. При этом он умеет вдохнуть в традиционную форму пульсирующее напряженное чувство человека нашего времени.

Незадолго до прихода в ансамбль танца Анатолий Галактионович на совещании театральных работников Украины говорил: «Мы на Украине не имеем хорошего украинского костюма. Если посмотреть на убранство участников ансамблей, олимпиад, то не трудно заметить, что в них нет ничего общего с одеждой украинского народа. Ее опошлили всякими блестками, вышивками на таких материалах, которыми никогда не пользовались в народе» [70].

Создание Петрицким национального костюма было неотложным и чрезвычайно важным делом для украинской культуры. Возвращая костюму подлинность, он дезавуировал имитаторов и утверждал непроходящую ценность народного искусства.

На протяжении многих лет Анатолия Галактионовича мучила мысль о погибших работах. Близко знавший художника поэт Леонид Первомайский пишет: «У меня нет сомнения, что в послевоенные годы, садясь за новый портрет или натюрморт в своей большой темноватой мастерской в Киеве на Пушкинской, Анатолий Галактионович вспоминал все, что погибло и не могло быть восстановленным, опечаливался — и многих начатых вещей не заканчивал... Незаконченным осталось и большое полотно «Битва на Курской дуге» [71].

Не сразу, постепенно, но душевное равновесие возвращалось. Петрицкий с 1956 года стал подавать свои полотна на выставки. В своих последних картинах он был верен принципу не повторять ранее сделанного. В них найдем все приметы Петрицкого — темпераментный точный рисунок, напряженный колорит. Но в их духовной атмосфере



Перед походом. Эскиз декорации к опере «Князь Игорь». 1955

появилась просветленность. Художник обращает к миру взгляд, полный доверчивости.

Палитра Петрицкого заметно посветлела. В портрете сына (1957), написанном в типичной для художника гамме зеленых, коричневых и сине-фиолетовых тонов, краски обрели новое качество — светоносность. Световая среда стала фактором, сближающим все цветовые зоны. Участвуя в моделировке, свет чрезвычайно активизирует форму. Этот портрет, как и надлежит произведению настоящего искусства, заключает в себе большую степень обобщения. Образ вдумчивого юноши заставляет почувствовать характерные черты молодежи 50-х годов, самостоятельность и глубину ее мышления.

Свет выступает выразителем душевного подъема в солнечном пейзаже

«Не сад — улица Киева» (1961). Световой поток льется на людей, дома,

улицу. Под лучами солнца вспыхивают протуберанцами кроны деревьев. Пейзаж живет не противоборством своих частей, а гармоничным их единением, не драматизмом, а радостью.
Не успел Анатолий Галактионович до конца утолить жажду живописного деяния. Не все его огромные возможности были полностью реализованы.
В нем жил монументалист, и часто занавес спектакля расписывал он с такой силой, словно перед ним плоскость стены. Он был создан и для картинной живописи — умел заглянуть в душу людей и эпохи.
Из огромных своих познаний он не делал тайны. Подчас и случайному человеку мог он часами рассказывать об искусстве. Это был прирожденный преподаватель. Работая в институтах, он не щадил своего времени.
В феврале 1964 года Петрицкий заболел. Болезнь протекала быстро. 6 марта Анатолия Галактионовича не стало. Его похоронили на Байковом кладбище в морозный снежный день.
Он ушел, оставив в украинской культуре не след — дорогу. Дорога эта не гладкая и не прямая. Но к трудным вершинам движутся не по прямой. Путь Петрицкого был восхождением, и с оставленного им пункта кругозор украинского искусства стал шире прежнего.

■

«Искусство всегда зависело от социальной и экономической жизни» [72]. Этим марксистским суждением начал свою статью о пролетарской культуре 26-летний Анатолий Петрицкий. «После того, как сломан буржуазно-капиталистический строй, — продолжал он, — искусство освободилось от материального и духовного порабощения капитализмом... Освобожденная революцией мысль творца должна стать на путь поисков новой философии жизни, а отсюда и новой формы искусства» [73].
Петрицкий отстаивал широту и богатство пролетарской культуры. Он полагал, что трудящимся, не имевшим ранее доступа к искусству, следует открыть все его достояния. «Пролетарская власть, — с удовлетворением отмечал Анатолий Галактионович, — широко откликнулась на растущий интерес масс к искусству. Мы видим, что много художников, особенно молодых, пишут декорации, плакаты для празд-

неств, которые во всенародном масштабе организует Советская власть» [74].

Новому искусству Петрицкий отводил активную роль в формировании психологии человека. «Поэзия, живопись, театр должны перевоспитать психологию рабочего... Живопись даст здоровую форму пластической красоты, разовьет любовь рабочего к материалу, с которым он работает» [75].

Как видим, художник возлагал на пластические искусства задачи, далеко выходящие за пределы протоколирования происходящих событий. Он выступил против «литературщины», отстаивая приоритет з р и т е л ь н о г о начала в живописи, отвергая академизм с его условной умозрительностью. Эти выводы не были случайными. В них отразилась логика развития живописи в XIX и XX столетиях.

Петрицкий не оставил письменного труда, обобщающего его опыт, такого, например, какой знаем мы у Александра Богомазова. Но произведения Анатолия Галактионовича убеждают, что ему в высокой степени был свойствен анализ объекта и логический перевод результатов анализа в живописный элемент.

На элементы живописи — линию, форму, цвет — художник возлагает роль передатчика своего эстетического волнения. Зрителю более не внушается мысль, что картина — это «открытое окно», за которым виднеется сюжет, нечто наподобие уличной сцены. Картинная плоскость сама становится выразительницей качеств природы, сюжет рождается на глазах у зрителя из борьбы живописных элементов.

Становление, образование живописных форм на полотне основано на ритмической связи элементов искусства, то есть на гармонической связи их между собой. Всецело основываясь на характере движения, или, иными словами, на ритмической ценности элементов объекта, художник управляет ходом линии, распределением цвета, стремясь ярче, интенсивнее выразить живописные достоинства участка натуры, который он пишет. В передаче напряженности цветовых масс, форм, линий на плоскости, в объединении ритма их движения в одно целое заключается живописная мысль художника, его отношение к миру как к пластической форме.

«Главный элемент художественной плоскости, который дает эстетическое, зрительное, ощущение, — читаем у Петрицкого, — является

ритм линий, гармония цвета, световые взаимоотношения и чувство материала»[76].

Художник волен обобщить некоторые линии, опустить ненужные подробности и т. д., ибо натура подвергается оценке со стороны его сознания. Как вообще свойственно человеку, он проявляет к ней заинтересованное отношение, раскрывает ее возможности, часто в природе нереализованные.

Создавая из внешне разнородных объектов натуры единое гармоничное целое, Петрицкий находил в них черты, объединяющие их в данной психологической ситуации. Художник как бы пробуждал в них чувство родственности. Эта общность находит себе выражение в пластической однородности произведения. Нахождение связи между далекими явлениями выливается в уподобление, в метафору. Это — как в прекрасном стихотворении Павла Тычины:

Співає стежка на город.
Гарбуз під парасольками
Про сонце думає...
За частоколом — зелений гімн.

Вот солнечный пейзаж поэзии. Тропинка поет, тыква думает о солнце, и вся природа слагает своему светочу вдохновенный гимн.

В характере связи, в той эмоциональной вибрации, которой живет натура на картине, проявляются индивидуальные качества художественной личности, особенности темперамента, способ мышления.

Внутренняя связь вещей, создаваемая Петрицким, драматична. Вещи приходят к окончательному согласию в споре друг с другом, нередко ожесточенном. Натура напряжена под действием внутренних сил. Волнообразная линия, типичная для Петрицкого, — это одновременно пульсация природы и «кардиограмма» эстетического волнения художника. Идеал красоты Петрицкого — деятельный организм. Художника интересует не столько сформированная красота, сколько силы, ее формирующие.

Личность художника, внося корректив в натуру, заставляет ее пропитаться всей сложностью культуры мастера, стать выразительницей, помимо ее теперешнего смысла, чувства исторической преемственности. В этот момент в свои права вступает воображение. Оно разрывает

завесу бытия, и потайные связи, до сих пор молчавшие, откликаются звучным и четким голосом.

Здесь возникает расхождение Петрицкого с Сезанном, признававшим лишь «мышление глазами».

Вот Петрицкий пишет пейзаж, пишет украинскую природу. Он смотрит на уголок природы, анализируя состояние и отношение его форм. Пластику этих форм он собирается воссоздать в материале своего искусства. Но он смотрит на природу не первый. Ее чувствовали, в нее всматривались, ею восхищались многие поколения жителей этой земли — предки Петрицкого. Их опыт пластического освоения природы преломился в народном искусстве, преломился своеобразно, не зеркально, но в полном соответствии с данными реальности.

Петрицкий знал и чувствовал истоки народного искусства. «Народ, — говорил он, — носит на себе убор, который отражает родную природу, родную землю» [77]. Пластика украинского народного искусства — важнейший фактор мышления Петрицкого. Его картина в движении линии, в характере цвета, точнее, в своей гармонии откликнется на тысячеголосый зов предков, повторит некоторые особенности их восприятия. Вот откуда идет та общность между пейзажами Петрицкого и крестьянской художницы Катерины Билокур, общность, не имеющая под собой никакого заимствования. Там, в глубинах национального искусства, в славной эпохе казацкого барокко следует искать объяснения необарочному почерку художника — динамизму линий, массивной пастозности краски, расчлененности мазков.

В старые времена искусство Украины, подобно русскому искусству и искусству других стран, испытывало сильнейшее влияние народной декоративности. Но в последующий период профессиональное искусство было в разладе с народной живописью. И вот XX столетие стало эпохой поворота к слиянию этих потоков искусства. Петров-Водкин, Павел Кузнецов в России, Мартирос Сарьян в Армении, Анатолий Петрицкий на Украине — вот некоторые из самых значительных участников этого процесса.

Картины Петрицкого — продолжение давней традиции, — вместив современные черты авторского сознания, устанавливают мост из прошлого к будущему. Чувства, пронизывающие творчество выдающегося художника, вливаются в широкий необъятный мир людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Е. Кузьмин. Анатолий Петрицкий (рукопись). Архив ГМУИИ УССР, фонд Е. М. Кузьмина, ед. хр. 27.

Рукопись киевского искусствоведа Е. Кузьмина была подготовлена для издания в 1931 году отдельной книгой в издательстве «Рух» в оформлении художника Ф. Кричевского. Издана не была.

[2] «Выставка произведений А. А. Мурашко». Каталог. Киев, «Мистецтво», 1966, стр. 61—62.

[3] 1-я весенняя выставка картин и скульптур. Каталог. Киев, 1914, стр. 14, №№ 101—102.

[4] Каталог 1-й выставки картин в Кременчуге, 1914, №№ 184—186.

[5] Не имея собственной квартиры, Анатолий Галактионович до 1916 года жил «по старой памяти» в приюте. В 1916 году он переселился в квартиру В. Г. Кричевского.

[6] См.: Я. Тугендхольд. Выставка в городском музее.—«Киевская мысль», 18 декабря 1916 г., № 351.

[7] См.: А. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе. СПб, 1872.

[8] П. Капица. Жизнь для науки. М., «Знание», 1965, стр. 20.

[9] М. Бурачек. Мистецтво у Києвi. — «Музагет», Киев, 1919, №№ 1—3, стр. 114.

[10] Л. Курбас. Нова Нiмецька драма. — «Музагет», Киев, 1919, №№ 1—3, стр. 122.

[11] Там же, стр. 119.

[12] Л. Курбас. На гранi. — «Мистецтво», Киев, 1919, № 1, стр. 19.

[13] Е. Кузьмин. Анатолий Петрицкий (рукопись). Архив ГМУИИ, фонд Е. М. Кузьмина, ед. хр. 27.

[14] И. Шевченко. 10 лет украинского театра. — «Червоний шлях», Харьков, 1927, № 11, стр. 216.

[15] Росписи были приурочены к празднованию, посвященному восстановлению разрушенного белополяками моста через Днепр. О характере росписей никаких сведений нет.

[16] I Державний драматичний театр iм. Шевченка. 1919—1931. Рiк iснування XIII. ДВОУ «Лiм». Харьков — Днепропетровск. 1931, стр. 10.

[17] Б. Брехт. Театр, т. 5. М., «Искусство», 1965, стр. 153.

[18] «До перебудови образотворчого фронту». Стенограми доповiдi i виступiв на першому пленумi Оргбюра Спiлки радянських художникiв i скульпторiв УРСР 27 листопада — 2 грудня 1933 г. — «Мистецтво», Киев, 1934, стр. 93.

[19] Я. Тугендхольд. Сезон выставок. — «Революция и культура», 1928, №№ 3—4, стр. 107.

[20] Л. Колпакчи. Художник Петрицкий. — «Зрелища», 1924, № 71, стр. 12.

[21] См.: «Мистецтво», Киев, 1919, № 1, вклейка между 12 и 13 стр.

[22] Е. Кузьмин. Анатолий Петрицкий (рукопись). Архив ГМУИИ, фонд Е. М. Кузьмина, ед. хр. 27.

[23] С. Марголін. Анатоль Петрицький. — «Червоний шлях», Харьков, 1928, № 9—10, стр. 221.

[24] Из стенограммы выступления на вечере Леся Курбаса 12 мая 1962 года. Архив Киевского Гос. музея театрального искусства.

[25] «Анатоль Петрицький. Театральні строї». «ДВУ», Харьков, 1929, стр. 4.

[26] А. Петрицький. Спогади про М. В. Семенка. — «Нова генерація», 1929, № 9, стр. 31.

[27] С. Голованивский. Об Анатолии Петрицком.—«Неделя», 1965, № 36, стр. 18.

[28] См.: «Червоний шлях», 1929, №№ 5—6, стр. 258.

[29] См.: «Червоний шлях», 1930, № 4, стр. 143.

[30] «Відкриття Державної Академ. опери в Одесі».—«Нове мистецтво», Харьков, 1926, № 24, стр. 11.

[31] А. Бартошевич. Театр в провинции. — В кн.: «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927». Сборник статей. Л., 1927, стр. 135.

[32] В. Хмурий. Анатоль Петрицький. — «Життя і революція», 1928, № 7, стр. 158—159.

[33] С. Марголін. Анатоль Петрицький. — «Червоний шлях», Харьков, 1928; № 9—10, стр. 225.

[34] Н. Акимов. О театре. Л.—М., 1962, стр. 136.

[35] См.: «Нове мистецтво», 1927, № 27, стр. 5.

[36] А. С. «Турандот». — «Вечернее радио», Харьков, 4 октября 1928 г., № 274.

[37] «Анатоль Петрицький. Театральні строї», стр. 15.

[38] См.: А. Петрицький. Чи потрібна кому опера? — «Нова генерація», 1929, № 10, стр. 34—39.

[39] В. Костенко. «Князь Ігор» в Харківській державній опері. — «Радянський театр», 1929, №№ 2—3, стр. 77.

[40] «Вести из Харькова». — «Жизнь искусства». М., 1929, № 43, стр. 10.

[41] Пьесу готовил Киевский драматический русский театр, но спектакль не был осуществлен.

[42] См.: Р. Симонов. Об опере «Черевички».—«Советский артист», 13 декабря 1940 г., № 46.

[43] А. Петрицкий. Оформление оперы «Черевички». — «Советский артист», 20 декабря 1940 г., № 47.

[44] О. Курганов. Тарас Бульба. «Правда», 27 марта 1941 г., № 85.

[45] См.: А. Артюхова. Ілюстрації до творів Шевченка. — «Життя і Революція», 1930, № 3, стр. 181.

М. Б. «Прекрасну книжку творити вміемо». — «Декада», Харьков, 1932, №№ 31—33, стр. 19—20.

«История советского искусства», т. 1. М., «Искусство», 1965, стр. 156.

Л. Попова. Деякі питання історії книжкової графіки.—«Мистецтво», 1965, № 3, стр. 29.

[46] П. Панч. На Калиновім мості. «Радянський письменник», Киев, 1965, стр. 249.

[47] А. Петрицький. Фактичні поправки до статті Врони.—«Нова генерація», 1929, № 6, стр. 54.

[48] Б. Терновец. Художественные выступления СССР за границей. — «Наука и искусство», 1926, № 1, стр. 130.

[49] С. Марголін. Анатоль Петрицький. — «Червоний шлях», Харьков, 1928, №№ 9—10, стр. 221.

[50] «Нове мистецтво», 1926, № 7, стр. 14.

[51] Цит. по журналу «Интернациональная литература», 1933, № 5, стр. 147.

[52] "Das Neue Rußland" 1929. Вырезка в архиве Л. М. Петрицкой.

[53] И. Врона. Всеукраинская художественная выставка «10 лет Октября».—«Советское искусство», 1928, № 2, стр. 26.

[54] А. Петрицький. Спогади про М. В. Семенка. — «Нова генерація», 1929, № 9, стр. 32.

[55] Б. Терновец. Итальянская пресса и советский отдел XVI международной выставки в Венеции. — «Искусство», ГАХН, 1928, №№ 3—4, стр. 102.

[56] «Каталог выставки XVII Биеннале в Венеции» (на итал. языке). 1930, №№ 131—135.

[57] "Gazetta di Venecia", 6 июня 1930 г.

То же в газ. "Il popolo di Roma", 7 июня 1930 г.

Цит. по статье: В. Хмурий. Українські художники на венеціяньскій виставці». — «Декада», Харьков, 1930, №№ 27—28, стр. 12.

[58] "Katalog wystawy zrtuki sowieckiej Warszawa marzec". 1933, стр. 13.

[59] W. Born. Ukrainische Kunst. – "Der Wiener Kunstwanderer", 1933, №№ 11, 12, стр. 18.

60 К сожалению, о «Шахтерах» мы судим по фотографии. Картина пропала во время Великой Отечественной войны.

61 М. Скрыпник. На герць. Харьков, «Лім», 1932.

62 «До перебудови образотворчого фронту». Стенограма доповіді і виступів на першому пленумі Оргбюра Спілки радянських художників і скульпторів УРСР 27.XI.—2.XII.1933 р. — «Мистецтво», 1934, стр. 96.

63 Там же, стр. 97.

64 Там же, стр. 94.

65 Там же, стр. 94.

66 Там же, стр. 97.

67 А. Петрицький. Високе покликання художників. — «Радянське мистецтво», 4 ноября 1953 г., № 46.

68 Там же.

69 Постановка 1953 года.

70 А. Петрицький. Важливий компонент мистецтва. — «Радянська культура», 6 января 1957 г., № 3, стр. 2.

71 Л. Первомайський. Анатолій Петрицький.—«Літературна Україна», 17 февраля 1965 г., № 15, стр. 4.

72 А. Петрицький. Сучасне мистецтво і малярство. — В сб. «Вир революції». Екатеринослав, 1921, стр. 81.

73 Там же.

74 Там же, стр. 82.

75 Там же.

76 А. Петрицький. Сучасне мистецтво і малярство. — В сб. «Вир революції», стр. 83.

77 А. Петрицький. Справжнэ життя. — «Радянська Україна», 1 мая 1958 г., № 103, стр. 3.

БИБЛИОГРАФИЯ

СТАТЬИ И ОПУБЛИКОВАННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ А. ПЕТРИЦКОГО

Сучасне мистецтво і малярство.—Сб. «Вир революції». Екатеринослав, 1921.
Художнэ оформлення «Тараса Бульби». — Газ. «Пролетарська правда», Киев, 12 октября 1927 г.
Фактичні поправки до статті Врони. — Ж. «Нова генерація», Харьков, 1929, № 6.
Спогади про М. В. Семенка. — Ж. «Нова генерація», Харьков, 1929, № 9.
Чи потрібна кому опера? — Ж. «Нова генерація», Харьков, 1929, № 10.
Приветствие В. Г. Кричевскому. — Ж. «Літературний ярмарок», Харьков, 1929, № 6.
Оформлення сцени сучасного театру. — Ж. «Нова генерація», Харьков, 1930, № 1.
Художники обновленной страны. — Газ. «Советское искусство», М., 20 июля 1933 г.
Дамо твори, гідні великої епохи. — Газ. «Комуніст», Харьков, 14 декабря 1933 г.
Выступление на первом пленуме Оргбюро Союза советских художников Украины. — В сб. «До перебудови образотворчого фронту. Стенограма доповіді промов... За редакцією Э. Холостенка і М. Шапошнікова», Киев, «Мистецтво», 1934.
Художники квітучої України. Альманах «Образотворче мистецтво», Киев, 1934, № 1.
Оформление спектакля «Богдан Хмельницкий», — Газ. «Малый театр», Москва, 10 апреля 1939 г.
Висока нагорода. — Ж. «Образотворче мистецтво», Киев, 1940, № 6.
Оформление оперы «Черевички». — Газ. «Советский артист», М., 10 декабря 1940 г.
Об оформлении оперы «Черевички» в филиале Большого театра. — Ж. «Театральная неделя», М., 1941, № 3.
Берлин под бомбами. — Газ. «Советская Украина», Харьков, 30 ноября 1943 г.
Під знаком глибокої ідейності. — Газ. «Радянське мистецтво», 27 октября 1948 г.
Високе покликання художника.—Газ. «Радянське мистецтво», 4 ноября 1953 г.
Важливий компонент мистецтва. — Газ. «Радянська культура», Киев, 6 января 1957 г.
Радісне, життэстверджуюче мистецтво. — Газ. «Радянська культура», 6 октября 1957 г.
Справжнэ життя.—Газ. «Радянська Україна», Киев, 1 мая 1958 г.
Служити спільній справі. — Ж. «Мистецтво», Киев, 1963, № 3.
Стверджувати красу. — Газ. «Вечірній Київ», 24 апреля 1963 г.
Памяти учителя. — В кн. «Выставка произведений А. А. Мурашко». Каталог. «Мистецтво», Киев, 1966.

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ О ХУДОЖНИКЕ

Ф. Бурлака. Народні художники СРСР.—Ж. «Дніпро», Киев, 1945, №№ 1—2.
В. Бутенко. Художник А. Петрицький.— Ж. «Всесвіт». Харьков, 1925, № 21.
Г. Веснянин. А. Г. Петрицкий. — Газ. «Красное знамя», Харьков, 2 июня 1940 г.
О. Вышня. Анатоль Петрицький. — Газ. «Культура і побут», Харьков, 11 февраля 1928 г.
О. Вышня. Пятидесятилітня юність. — Ж. «Україна», Киев, 1945, № 6.
І. Врона. Анатолій Петрицький. Альбом. «Мистецтво», Киев, 1968.
Я. Ган. Художник у театрі. — Газ. «Ра-

дянська Україна», Киев, 8 февраля 1957 г.

А. Гозенпуд. Молодість таланту.—Газ. «Радяньске мистецтво», Киев, 6 июня 1945 г.

С. Голованивский. Об Анатолии Петрицком. — Газ. «Неделя», М., 1965.

С. Голованівський. Ті, хто лишився з нами.—Ж. «Вітчизна», Киев, 1966.

Д. Горбачов. Яскравий талант. — Ж. «Дніпро», № 10, 1965.

Д. Горбачов. Новознайдені твори А. Петрицького. — Ж. «Мистецтво», Киев, № 6, 1965.

Д. Горбачов. Романтика і артистизм.— Ж. «Мистецтво», № 4, 1966.

Д. Горбачов. Письменницькі портрети А. Петрицького.—Ж. «Вітчизна», № 5, 1966.

Д. Горбачев. Суровый документ эпохи. — Ж. «Творчество», М., № 9, 1966.

А. Драк. Народний художник. — Газ. «Вечірній Київ», № 52, 3 марта 1955 г.

А. Драк. Українське театрально-декораційне мистецтво. Короткий нарис. Киев, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.

А. Драк. Невтомний шукач. — Газ. «Радянська культура», Киев, 14 февраля 1965.

М. Жук. Анатоль Петрицький. — Ж. «Шквал», Одесса, 1929, № 15.

Я. Затенацький. Видатний діяч.—Газ. «Радяньске мистецтво», Киев, 27 июня 1945 г.

Я. Затенацький. Анатоль Петрицький.—«Літературна газета», Киев, 28 июня 1945 г.

М. Йосипенко. Майстер театрального живопису. — Газ. «Радяньске мистецтво», 6 июня 1945 г.

Ж. Каганская. Народный художник СССР Анатолий Петрицкий. — Ж. «Хроника советского изобразительного искусства», 1945, № 8.

Каталог. Анатолій Галактіонович Петрицький. К., «Реклама». 1968.

Л. Колпакчи. Художник Петрицкий.— Ж. «Зрелища», М., 1924, № 71.

Е. Кузьмин. Анатолий Петрицкий (рукопись). Архив ГМУИИ, фонд Е. М. Кузьмина.

Я. Майстренко. Митець великого покликання. — Газ. «Вечірній Київ», 6 февраля 1964 г.

Я. Майстренко. Митець сонячного пензля. — Ж. «Вітчизна», 1965, № 4.

С. Марголин. Анатоль Петрицький. — Ж. «Червоний шлях», Харьков, 1928, №№ 9—10.

С. Марголин. Анатоль Петрицький. Ексцентризм і екзотика.—Ж. «Уж», Харьков, 1928, № 2.

Л. Первомайский. Анатолій Петрицький.—Газ. «Літературна Україна», Киев, 17 февраля 1965 г.

Д. Рабинович. Успіх художника.—Газ. «Радяньске мистецтво», 11 февраля 1948 г.

М. Скрыпник. Перебороти лівозакрутництво в програмах художніх ВИШ'їв. (В сб. «М. Скрыпник. На герць». ДОВУ, «Література і мистецтво», Харьков, 1932).

В. Харченко, З. Фогель. Живе сердце художника.—Ж. «Мистецтво», 1964, № 3.

В. Хмурий. Анатоль Петрицький. — Ж. «Нове мистецтво», Харьков, 1925, № 1.

В. Хмурий. Анатоль Петрицький. — Ж. «Життя і революція», Киев, 1928, № 7.

В. Хмурий. Анатоль Петрицький. Театральні строї. ДВУ, Харьков, 1929.

П. Цибенко. А. Г. Петрицький. Киев, «Мистецтво», 1951.

В. Чаговець. Народний художник СРСР.—Газ. «Радяньска Україна», Киев, 23 июня 1945 г.

Л. Якимчук. Невгамовний художник — експериментатор. — Газ. «Соціалістична Харківщина», Харьков, 29 мая 1940 г.

УЧАСТИЕ А. ПЕТРИЦКОГО В ВЫСТАВКАХ

Выставка картин киевских художников. Новгород-Северский, 1914.

I выставка картин в Кременчуге. 1914.

I весенняя выставка картин и скульптур. Киев, 1914.

III весенняя выставка картин и скульптур. Киев, Городской музей, 1915.

Выставка ученических работ Киевского художественного училища императорской Академии художеств. Киев, 1—10 февраля 1915 г.

Выставка картин в пользу выселенцев на родину. Киев, март—апрель 1916.

IV весенняя выставка картин и скульптур. Киев, Городской музей, 1916.

Международная выставка художественно-декоративных искусств, Париж, 1925.

Международная театральная выставка. Нью-Йорк, 1926.

Международная выставка художественной промышленности и декоративных искусств. Монц-Милан, 1927.

Всеукраинская юбилейная художественная выставка «10-летие Октября». Харьков, 1927.

Московские театры Октябрьского десятилетия (1917—1927). М., Бахрушинский музей, 1928.

Художественная выставка ОСМУ. Село Каменское Запорожской обл., 1928.

Украинская живопись XVII—XX вв. Киев. Всеукраинский исторический музей им. Т. Г. Шевченко. 1929.

Выставка украинской книжной графики. Харьков, 1929.

Выставка «Искусство Советской Украины». Харьков, 1930.

XVIII Международная выставка искусств в Венеции. 1930.

Выставка советского изобразительного искусства. Цюрих, Берн, Женева, Базель, С.-Галлен, 1931.

30-я международная выставка живописи. Питсбург, 1931, Балтимор, Сен-Луис, 1932.

Международная выставка «Искусство книги», Париж, 1931.

4-я Всеукраинская художественная выставка. Харьков, 1931.

Выставка современной украинской графики. Львов, 1932.

5-я Всеукраинская художественная выставка. Харьков, 1932.

Выставка портретов А. Петрицкого. Харьков, Клуб писателей им. В. Блакитного, 1932.

Выставка советского искусства. Варшава, март 1933.

Выставка советского искусства. Копенгаген, май 1933.

Выставка украинского народного искусства. Киев, Москва, 1936.

Выставка, посвященная 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского, 1940.

Художественная выставка. Алма-Ата, 1942.

Всесоюзная художественная выставка «Героический фронт и тыл». М., 1945.

Юбилейная художественная выставка Украинской ССР «40 лет Октября». Киев, 1957.

Всесоюзная художественная выставка «40 лет Октября». Москва, 1957.

Выставка этюдов художников Киева. 1958.

Выставка этюдов киевских художников. Киев, 1962.

Республиканская выставка художников театра и кино. Киев, 1963.

Выставка рисунков военного времени, посвященная 20-летию Победы. Киевский

музей украинского искусства, 1965. Республиканская художественная выставка «На страже мира». Киев, 1965.

Украинский советский рисунок, 1917—1941 гг. Киев, Гос. музей украинского изобразительного искусства УССР, 1966—1967.

Всесоюзная выставка произведений художников театра, кино, телевидения. М., 1967. Выставки «50 лет украинского изобразительного искусства». Киев, Гос. музей украинского изобразительного искусства УССР, 1967.

Республиканская выставка «На страже мира». Киев, 1968.

Всесоюзная выставка «На страже мира». М., 1968.

Персональная выставка произведений А. Г. Петрицкого. Киев. 30 октября — 26 ноября 1968 г.

ПЕРЕЧЕНЬ ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ И СТАНКОВОЙ ГРАФИКИ А. ПЕТРИЦКОГО

Портрет Георгия Самойлова. 1913. Х., м. 60×45. Собрание С. Е. Голованивского, Киев.

Портрет девочки. 1913. Х., м. 62×37. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.

Царевна Лебедь и Гвидон. 1914. *

Моряки. 1914. *

Мои грезы. 1914. *

Песнь поэта. 1914. *

Хлеб косят. 1915. *

Портрет артиста П. 1915. *

Молодой человек. 1915. *

Заседание римского сената. Эскиз панно для Сырецкой ярмарки. 1915. Б., акв. 26,5×33,5. Киевский музей театрального искусства.

Сатана в образе дивчины танцует перед царем Китоврасом. 1915. Х., м. 157×112,5. ГМУИИ, Киев.

Натюрморт. Цветы. 1915. Х., м. 95×68. ГМУИИ, Киев.

У себя. 1916. *

Кабаре. 1916. *

Цирк. 1916. *

В праздник. 1916. *

Клоунада. Эскиз росписи киевского театра «Дом интермедий». 1917. Х., гуашь, бронза. 41,5×96. Киевский музей театрального искусства.

Невольничий плач. Эскиз росписи театра г. Козельца. 1920. Б., гуашь, акв., бронза. 39×65,5. Киевский музей театрального искусства.

Мост. 1922. Х., м. *

Московская усадьба. 1922. Х., м. *

Женский портрет. 1922. Х., м. 89×69. ГМУИИ, Киев.

Женский портрет. 1923. Х., м. *

Портрет художника А. Осмеркина. Б., гр. кар. 34×25.

Портрет художника П. Митурича. Б., гр. кар. 30×21. Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва.

Натурщица. 1923. Х., м. *

Натурщица. 1923. Х., м. 111,5×97,5. ГМУИИ, Киев.

Инвалиды. 1924. Х., м. 167×134. ГМУИИ, Киев.

На баррикадах. 1925 — 1926 (сохранился фрагмент «Рабочий с винтовкой». Х., м. 141×91). Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.

Портрет писателя О. Слисаренко. 1925. Х., м. *

Портрет артиста Е. Коханенко. 1925. Х., м. *

Портрет О. Шумского. 1925. Х., м. *

Отдых. 1925. Х., м. 69×81. Одесский художественный музей.

За столом. 1926. Х., м. 124×96. ГМУИИ, Киев.

Кавказ. 1928. Х., м. 87×91. Собрание В. А. Губенко-Маслюченко, Киев.

Харьков. Жаткинский переулок зимой. 1928. Х., м. 50×41. Собрание В. А. Губенко-Маслюченко, Киев.

Цыганка. 1928. Х., м. *

Человек с газетой. 1928. Х., м. *

Портрет журналиста В. Фурера. 1928. Х., м. *

Портрет артиста И. Гирняка. 1928. Х., м. *

Портрет писателя И. Днипровского. 1929. Б., тушь, кисть, перо. 64×43. ГМУИИ, Киев.

Портрет артистки В. Варецкой. 1929. Б., акв. 59,5×44,5. Собрание В. Ф. Варецкой, Харьков.

Портрет певца С. Бутовского. 1929. Б., акв. 60×47,5 ГМУИИ, Киев.

Портрет поэта М. Семенко. 1929. Б., акв. 57×45,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет писателя И. Сенченко. 1929. Б., акв. 60×49. ГМУИИ, Киев.

Портрет поэта Я. Савченко. 1929. Б., акв. 61,5×47,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет поэта М. Доленго. 1929. Б., акв. 59×45,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет писателя А. Копыленко, 1929. Б., акв. *

Портрет писателя Ю. Яновского. 1929. Б., акв. *

Портрет писателя М. Йогансена. 1929. Б., акв. *

Портрет режиссера М. Терещенко. 1929. Б., акв. *

Портрет художника И. Падалки. 1929. Б., акв. *

Портрет Я. Руденского. 1929. Х., м. *

Портрет писателя П. Панча. 1929. Б., акв.*

Портрет режиссера Л. Курбаса. 1929. Б., акв. *

Портрет художника Ф. Кричевского. 1930. Б., акв. *

Портрет художника В. Кричевского. 1930. Б., акв. *

Портрет поэта П. Тычины. 1930. Б., акв. *

Портрет поэта И. Кулика. 1930. Б., акв. *

Портрет писателя М. Кулиша. 1930. Б., акв. *

Портрет писателя А. Головко. 1930. Б., акв. *

Портрет артистки Н. Ужвий. 1930. Б., акв.*

Портрет артистки М. Сокил. 1930. Б., акв.*

Портрет артиста М. Голинского. 1930. Б., акв. *

Портрет композитора М. Вериковского. 1930. Б., акв. *

Портрет писателя И. Микитенко. 1931. Б., тушь, кисть. 48,5×41. Собрание А. И. Микитенко, Киев.

Портрет композитора П. Козицкого. 1931. Б., акв., гуашь. 66×54,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет режиссера В. Васылько. 1931. Б., акв. 65×48. ГМУИИ, Киев.

Портрет писателя Ю. Смолича. 1931. Б., акв. 64×50,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет поэта П. Усенко. 1931. Б., акв. 63×45,5. ГМУИИ, Киев.

Портрет писателя И. Ле. 1931. Х., м. *

Портрет писателя П. Панча. 1931. Х., м. *

Портрет писателя А. Кушнирова. 1931. Х., м. *

Портрет художника Ф. Кричевского. 1931. Х., м. *

Портрет писателя М. Ирчана. 1931. Х., м.*

Портрет М. Скрыпника. 1931. Х., м. *

Портрет поэта Л. Первомайского. 1931. Х., м. *

Портрет поэта П. Тычины. 1931. Х., м. *

Портрет писателя С. Голованивского. 1931. Х., м. *

Портрет режиссера Г. Юры. Х., м. *

Портрет режиссера К. Кошевского. Х., м. *

Фиалки. Натюрморт. 1932. Х., м. 72×56.

Собрание С. Е. Голованивского, Киев.
Перед штурмом (Шахтеры). 1932. Х., м. *
Улица Харькова зимой. 1934. Х., м. 105×134. ГМУИИ, Киев.
Весна. Харьков. 1934. Х., м. 97×70. ГМУИИ, Киев.
Парк в Харькове. 1935. Х., м. 130×130. ГМУИИ, Киев.
Парашютист. 1935—1941. Х., м. *
С работы. Село Ереськи. 1938. Х., м. 70×96. ГМУИИ, Киев.
Река. 1938. Х., м. 69×97. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Портрет генерала М. Шумилова. 1943. Х., м. 85×85. ГМУИИ, Киев.
Село Мерефа, сожженное фашистами. 1943. Б., м. 42×50. ГМУИИ, Киев.
Село Царичанка, сожженное фашистами. 1943. Б., акв., гуашь. 41,5×54 ГМУИИ, Киев.
Руины села Царичанки. 1943. Б., акв., гуашь. 41,5×54. ГМУИИ, Киев.
Село Маячка после отступления фашистов. 1943. Б., акв., гуашь. 41,5×54. ГМУИИ, Киев.
Пленные немцы. 1943. Б., гр. кар. 47,5×58,5. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Самолеты над украинской деревней. 1943. Б., цв. кар. ГМУИИ, Киев.
Пейзаж. Село Орлик. 1943. Б., цв. кар. 41,5×55. ГМУИИ, Киев.
Пионы. Натюрморт. 1945. Х., м. 81×102. Собрание ГМУИИ.
Битва на Курской дуге (не закончена). Х., м. 250×300. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Портрет В. Г. Короленко. 1946. Х., м. 147×108. Полтавский литературно-мемориальный музей В. Г. Короленко.
Минин и Пожарский под Москвой. Эскиз. 1947. Б., акв. 99×63. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.

Огород с подсолнечниками. Этюд. 1954. Х., м. 26,5×35,5. Собрание В. А. Губенко-Маслюченко, Киев.
Берег реки. Этюд. 1954. Х., м. 47,5×41.
Берег озера. Этюд. 1954. Х., м. 35,5×46,5. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Георгины. Натюрморт. 1956. Х., м. 95×100. Харьковский художественный музей.
Плакат «Государственный украинский народный хор». 1957. Б., гуашь, акв. 110,5×83. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Портрет сына. 1957. Х., м. 139×98. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Париж. Мост. Этюд. 1959. Х., м. 35×27. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Не сад—улица Киева. 1961. Х., м. 75×90. ГМУИИ, Киев.
Гладиолусы. Натюрморт. 1962. Х., м. 100×99,5. ГМУИИ, Киев.
Гладиолусы. Натюрморт. 1962. Х., м. 101×76. Собрание С. Е. Голованивского, Киев.
Золотоворотский сквер в Киеве (не закончен). 1962. Х., м. 88×68,5. ГМУИИ, Киев.

ИЗДАНИЯ, ОФОРМЛЕННЫЕ А. ПЕТРИЦКИМ

Журналы

«Мистецтво», Киев, 1919.
«Літературно-науковий вісник», Киев, т. XXV, кн. VII—IX, 1919.
«Зрелища», М., 1924, № 75.
«Всесвіт», Харьков, 1925, № 12, 1926, № 9.
«Нове мистецтво», Харьков, 1926—1927.
«Червоний перець», Харьков, 1927—1929.
«Культробітник», Харьков, № 13 — 14, 1928.
«УЖ» (Універсальний журнал), Харьков, 1928, № 2, 1929, № 1.
«Літературний ярмарок», Харьков, 1928—1929.

«Нова генерація», Харьков, 1930.
«Радянська література», Киев, 1933, № 1.

Книги

І. Бойко. Новелі зросту. «Рух», Харків, 1932.

Л. Болобан. Найвища міра. «Рух», Харків, 1932.

О. Вышня. Запорожець за Дунаем. «Рух», Харків-Полтава, 1932.

С. Голованівський. Книга поем. «Рух», Харків, 1932.

Мохамед Джемальзаде. Новелі. «Рух», Харків, 1932.

І. Дніпровський. Твори, тт. 1, 2, 3. «Рух», Харків, 1931—1933.

І. Дніпровський. Балет у главковерха. «Рух», Харків, 1931.

І. Дніпровський. Фаланга. «Рух», Харків, 1931.

Г. Дядченко. Стаття Ю. Михайлова. Серія «Українське малярство», «Рух», Харків, 1931.

Г. Епік. Без грунту. ДВУ, 1929.

М. Жук. Стаття Ю. Михайлова. Серія «Українське малярство». «Рух», Харьків, 1930.

О. Копиленко. Буйний хміль. «Рух», Харків, 1932.

Г. Коцюба. Дніпрові саги. Харків, 1931.

А. Любченко. Твори, т. І. «Лім», К., 1932.

А. Любченко. Земля горить. «Лім», Харків, 1933.

М. Майський. Косминина проблема. «Рух», Харків, 1932.

І. Микитенко. Справа честі. «Гарт», Харків, 1932.

І. Микитенко. Справа честі. «Гарт», Харків, 1933.

І. Микитенко. Дівчата нашої країни. «Лім», Харьків, 1933.

І. Микитенко. Кадри (Світіть нам зорі). «Гарт», Харків, 1932.

О. Мурашко. Стаття К. Сліпко-Москальцева. Серія «Українське малярство». «Рух», Харків, 1931.

Д. Петровський. Повстання. «Лім», Харків, 1931.

Д. Петровський. В гостях у Лермонтова. «Советский писатель», М., 1936.

Рік Жовтневої революції XV. Літературний збірник. «Рух», Харків, 1932.

М. Семенко. Bloc-notes. «Фламінго», Киев, 1919.

М. Семенко. Пъэрро мертвопетлюэ. «Фламінго», Киев, 1919.

М. Семенко. Поезії. «Рух», Харків, 1932.

М. Хвильовий. Твори, т. І. «Рух», Харків, 1932.

В. Хмурий. Анатоль Петрицький. Театральні строї. ДВУ, Харків, 1929.

Т. Шевченко. Твори, тт. І, ІІ. «СІМ», М., 1925.

Ю. Яновський. Завойовники. «Рух», Харків, 1932.

Спектакли, оформленные А. Петрицким

Миниатюры в театре «Дом интермедий». Киев, 1917—1918. Режиссер М. Бонч-Томашевский.

Танцевальные миниатюры. Балет М. Мордкина. Киев, 1918.

О. Олесь. Танец жизни. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

В. Винниченко. Черная пантера. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

Софокл. Царь Эдип. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

Б. Шоу. Кандида. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Г. Юра.

Ф. Грильпарцер. Горе лжецу. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

Рождественский вертеп. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

М. Лысенко. Коза-дереза. Молодой театр, Киев, 1918. Режиссер Л. Курбас.

Г. Гауптман. Затопленный звон. Молодой театр, Киев, 1918—1919. Режиссер Г. Юра.

Шевченковский спектакль. Молодой театр, Киев, 1919. Режиссер Л. Курбас.

Ж.-Б. Мольер. Тартюф. Молодой театр, Киев, 1919. Режиссер В. Васильев.

А. Адан. Жизель. Гос. театр им. К. Либкнехта, Киев, 1919. Балетмейстер М. Мордкин.

М. Лысенко. Майская ночь, или Утопленница. Украинская музыкальная драма, Киев, 1919. Режиссер М. Бонч-Томашевский.

И. Гюттель. Азиаде. Украинская музыкальная драма, Киев, 1919. Балетмейстер М. Мордкин.

М. Лысенко. Тарас Бульба. Украинская музыкальная драма, Киев, 1919. Режиссер Л. Курбас (постановка не осуществлена).

Массовые действа, Киев. 1919, 1920. Режиссер М. Терещенко.

Пьеса коллективного творчества «Первый день мира». Театр им. Г. Михайличенко. Киев, 1920. Режиссер М. Терещенко.

Моисей (по И. Франко). 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1920. Режиссер Д. Ровинский.

Л. Украинка. Вавиловский плен. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев. 1920—1921. Режиссер А. Загаров.

Л. Украинка. На поле крови. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев. 1920—1921. Режиссер А. Загаров.

Л. Украинка. В дому работы, в краю неволи. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1920—1921. Режиссер А. Загаров.

Л. Украинка. На руинах. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1920—1921. Режиссер А. Загаров.

Л. Украинка. В катакомбах. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1920—1921. Режиссер А. Загаров.

Л. Украинка. Каменный властелин. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1921. Режиссер А. Загаров.

Г. Ибсен. Привидения. 1-й Гос. театр им. Шевченко, Киев, 1921—1922. Режиссер А. Загаров.

Ж.-Б. Мольер. Лекарь поневоле. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1920. Режиссеры А. Смирнов и А. Искандер (постановка не осуществлена).

А. Луначарский. Оливер Кромвель. 2-й Гос. театр им. Ленина (б. «Соловцов») Киев, 1921. Режиссер А. Лундин.

Г. Ибсен. Северные богатыри. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1921. Режиссер К. Бережной.

Г. Гауптман. Эльга. 1-й Гос. театр им. Шевченко, Киев, 1921. Режиссер К. Бережной.

Ж.-Б. Мольер. Мнимый больной. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, 1921. Режиссер К. Бережной.

К. Кшивошевский. Черт и шинкарка. 1-й Гос. театр им. Т. Шевченко, Киев, 1921 Режиссер К. Бережной.

В. Винниченко. Черная пантера. 1-й Гос театр им. Шевченко, Киев, 1921 — 1922 Режиссер В. Васылько.

Тристан и Изольда. Московский камерный балет, 1923. Балетмейстер К. Голейзовский.

Эксцентрические танцы. Московский камерный балет, 1923. Балетмейстер К. Голейзовский.

Вечер Н. Н. Евреинова. Театр «Кривой Джимми», Москва, 1923.

Ю. Данцигер. Книга о любви. Театр «Кривой Джимми», Москва, 1923. Режиссер А. Алексеев.

А. Перегонец. Юморески. Театр «Кривой Джимми», Москва, 1923.

Уголок цирка. Театр «Кривой Джимми», Москва, 1923. Постановка А. Алексеева, Е. Вигилева, К. Голейзовского.

А. Скрябин. Прелюдия. Московский свободный балет, 1923. Балетмейстер М. Лукин.

Нур и Анитра. Балет М. Мордкина. Москва, 1923.

Au Moulen de la galette. Театр «Кривой Джимми», Москва, 1924. Постановка А. Алексеева и Н. Фореггера.

Ф. Ведекинд. Дух земли. Московский театр комедии (б. «Корш»), 1924. Режиссер В. Сахновский.

О. Вишня. Вий. Украинский драмтеатр им. И. Франко, Харьков, 1925. Режиссер Г. Юра.

Б. Ромашов. Воздушный пирог. Украинский драмтеатр им. И. Франко, Харьков, 1925. Режиссер Б. Глаголин.

М. Мусоргский. Сорочинская ярмарка. Гос. опера, Харьков, 1925. Режиссер М. Боголюбов. Балетмейстер Р. Баланотти.

Н. Эрдман. Мандат. Украинский драмтеатр им. И. Франко, Харьков, 1926. Режиссер Б. Глаголин.

М. Паньол, П. Нивуа. Торговцы славой. Украинский драмтеатр им. И. Франко, Харьков, 1926. Режиссер Г. Юра.

А. Адан. Корсар. Гос. опера, Харьков, 1926. Балетмейстер М. Моисеев.

А. Бородин. Князь Игорь. Гос. опера, Одесса, 1926. Режиссер В. Манзий. Балетмейстер К. Голейзовский.

А. Адан. Корсар. Гос. опера, Киев, 1927. Балетмейстеры В. Рябцев, А. Мессерер.

Д. Россини. Вильгельм Телль. Гос. опера, Харьков, 1927. Режиссер В. Манзий. Балетмейстер М. Моисеев.

Р. Глиэр. Красный мак. Гос. опера, Харьков, 1927. Балетмейстер М. Моисеев.

М. Лысенко. Тарас Бульба. Гос. опера, Киев, 1927. Режиссер Г. Юра.

М. Лысенко. Тарас Бульба. Гос. опера, Харьков, 1928. Режиссер В. Манзий. Балетмейстер М. Моисеев.

Д. Пуччини. Турандот. Гос. опера, Харьков, 1928. Режиссер Луи Лабер.

А. Бородин. Князь Игорь. Гос. опера, Харьков, 1929. Режиссер и балетмейстер Н. Фореггер.

А. Вахнянин. Купало. Гос. опера, Харьков, 1929. Режиссер С. Каргальский.

В. Оранский. Футболист. Гос. опера, Харьков, 1930. Балетмейстер Н. Фореггер.

Б. Лятошинский. Золотой обруч. Гос. опера, Харьков, 1930. Режиссер Н. Фореггер.

Д. Шостакович. Золотой век. Гос. опера, Киев, 1930. Балетмейстер Е. Вигилев.

Л. Первомайский. Коммольцы. Киевский драмтеатр им. И. Франко, 1930. Режиссер К. Кошевский.

И. Микитенко. Кадры. Театр Революции, Одесса, 1930. Режиссер М. Терещенко.

М. Брандес. Машинист Гопкинс. Гос. опера, Харьков, 1931. Режиссер Н. Фореггер.

И. Микитенко. Дело чести. Театр Революции, Харьков, 1931. Режиссер М. Терещенко.

И. Микитенко. Девушки нашей страны. Театр Революции, Харьков, 1932. Режиссер М. Терещенко.

И. Микитенко. Девушки нашей страны. Драмтеатр ВЦСПС, Москва, 1933. Режиссер А. Дикий.

И. Микитенко. Бастилия божьей матери. Театр Революции, Харьков, 1934. Режиссер М. Терещенко.

Д. Мейербер. Гугеноты. Театр оперы и балета, Харьков, 1934. Режиссер И. Лапицкий.

П. Чайковский. Спящая красавица. Театр оперы и балета, Харьков, 1935. Балетмейстер К. Голейзовский.

Б. Асафьев. Пламя Парижа. Театр оперы

и балета, Харьков, 1936. Балетмейстер В. Цаплин.

Ф. Шиллер. Дон Карлос. Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко, 1936. Режиссер Г. Юра.

В. Шекспир. Двенадцатая ночь. Киевский театр русской драмы, 1936 (постановка не осуществлена).

М. Лысенко. Тарас Бульба. Киевский театр оперы и балета, 1937. Режиссер И. Лапицкий.

О. Чишко. Броненосец Потемкин. Театр оперы и балета, Харьков, 1937. Режиссер С. Масловская.

М. Старицкий. Ой, не ходи, Грицю... Киевский драмтеатр им. И. Франко, 1938. Режиссер Г. Юра.

Ю. Мейтус. Перекоп. Киевский театр оперы и балета, 1938. Режиссер Н. Смолич.

Т. Хренников. В бурю. Киевский театр оперы и балета, 1939. Режиссер Н. Смолич.

А. Корнейчук. Богдан Хмельницкий. Киевский украинский театр им. И. Франко, 1939. Режиссер Г. Юра.

Леся Украинка. Каменный властелин. Киевский русский драмтеатр им. Леси Украинки, 1939. Режиссер К. Хохлов.

А. Корнейчук. Богдан Хмельницкий. Малый театр, Москва, 1939. Режиссер Л. Волков.

В. Йориш. Шевченко (Судьба поэта). Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1940. Режиссер Н. Смолич.

П. Чайковский. Черевички. Филиал ГАБТ, Москва, 1941. Режиссер Р. Симонов.

В. Соловьев-Седой. Тарас Бульба. ГАБТ, Москва, 1941. Балетмейстер Р. Захаров.

Е. Брусиловский. Жалбыр. Казахский театр оперы и балета им. Абая, Алма-Ата, 1942. Режиссер К. Джандарбеков.

Е. Брусиловский. Гвардии-алга. Казахский театр оперы и балета им. Абая, Алма-Ата, 1942. Режиссер К. Джандарбеков.

С. Василенко. Суворов. Казахский теат оперы и балета им. Абая. 1943. Режиссе Э. Хилькевич.

К. Данькевич. Лилея. Киевский театр опе ры и балета им. Т. Шевченко. 1945. Бале мейстер Г. Березова.

А. Корнейчук. Миссия мистера Перкинс в страну большевиков. Киевский украи ский драмтеатр им. И. Франко, 1944 – 1945. Режиссер А. Перегуда.

А. Грибоедов. Горе от ума. Киевский рус ский драмтеатр им. Леси Украинки, 1945 Режиссер К. Хохлов.

Н. Римский-Корсаков. Царская невеста Киевский театр оперы и балета им. Т. Шев ченко, 1947. Режиссер В. Манзий.

А. Корнейчук. Макар Дубрава. Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко 1948. Режиссер Г. Юра.

Л. Дмитерко. Навеки вместе. Киевский русский драмтеатр им. Леси Украинки 1949. Режиссер В. Нелли.

А. Корнейчук. Калиновая роща. Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко 1950. Режиссер Г. Юра.

А. Корнейчук. Калиновая роща. Малый театр, Москва, 1950. Режиссер А. Дикий

Мультфильм «Ночь под рождество» (по Н. Гоголю). Киностудия «Союзмультфильм», Москва, 1951.

К. Данькевич. Богдан Хмельницкий. Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1953. Режиссер М. Крушельницкий.

А. Бородин. Князь Игорь. Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1953. Режиссер М. Стефанович.

Ю. Шапорин. Декабристы. ГАБТ, Москва, 1953. Режиссер Н. Охлопков.

И. Тургенев. Месяц в деревне. Киевский русский драмтеатр им. Леси Украинки, 1954. Режиссер К. Хохлов.

В. Шекспир. Ромео и Джульетта. Киев-

ский русский драмтеатр им. Леси Украинки, 1954. Режиссер Б. Норд.

М. Лысенко. Тарас Бульба. Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1955. Режиссер В. Скляренко.

С. Прокофьев. Война и мир. Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1956. Режиссер В. Скляренко.

Танцевальная миниатюра «Рукодельницы». Ансамбль танца Украинской ССР, 1957. Балетмейстер П. Вирский.

Танцевальная миниатюра «Запорожцы». Ансамбль танца Украинской ССР, 1957. Балетмейстер П. Вирский.

Танцевальная миниатюра «Гуцулка». Ансамбль танца Украинской ССР, 1958. Балетмейстер П. Вирский.

В. Гомоляка. Черное золото. Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, 1960. Балетмейстер П. Вирский.

Танцевальная миниатюра «В поход». Ансамбль танца Украинской ССР. 1960. Балетмейстер П. Вирский.

Танцевальная миниатюра «Бурячки». Ансамбль танца Украинской ССР, 1962. Балетмейстер П. Вирский.

Танцевальная миниатюра «Память сердца». Ансамбль танца Украинской ССР, 1962. Балетмейстер П. Вирский.

КАТАЛОГ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗОВ

Молодой театр

Ф. Грильпарцер. Горе лжецу. 1918. Эскиз декорации 2-й картины. Внутренний двор дома Каттвальда. Б., акв., гр. кар. 36 × 44,5. ГМУИИ, Киев

Балет М. Мордкина

Испанский танец. 1918. Эскиз мужского и женского костюмов. Б., тушь, акв., гр. кар. 40,2 × 36. КМТИ.

Украинская музыкальная драма

М. Лысенко. Майская ночь. 1919.

Эскиз декорации. На берегу. Собрание В. Д. Ермилова, Харьков.

Эскиз костюма крестьянина с трубкой. Б., тушь, кисть. 34×25,5. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.

М. Лысенко. «Тарас Бульба». 1919. Эскизы костюмов. Б., акв. гуашь, бронза. 64×49. КМТИ:

Тарас Бульба.

Остап-казак.

Андрий-бурсак.

Андрий-казак.

Андрий-рыцарь.

Полковник.

Полковница.

Жена Бульбы.

Бунчужный.

Войсковой писарь.

Посланец гетмана.

Запорожец.

Есаул.

Марина.

Мотря.

Шляхтянка.

Торговка.

1-й Гос. театр им. Т. Шевченко

Г. Ибсен. Привидения. 1921—1922. Эскиз декорации. Комната в усадьбе фру Альвинг. Б. на к., акв., гуашь. 43,5×56. КМТИ.

Л. Украинка. Вавилонский плен. 1920 — 1921. Эскиз декорации. Б., акв., бронза. 43×53. Эскиз костюма Элеазара. Б., акв., гуашь, бронза. 52×24. КМТИ.

Л. Украинка. На поле крови. 1920 — 1921. Эскиз декорации. Б., акв., гуашь, бронза. 52×40. КМТИ.

Л. Украинка. На руинах. 1920—1921. Эскиз декорации. Б., акв., бронза. 44×53. КМТИ.

Л. Украинка. В дому работы, в краю неволи. 1920—1921. Эскиз декорации. Б., акв., гуашь, бронза. 44×52,5. КМТИ.
Л. Украинка. В катакомбах. 1920—1921. Эскизы костюмов. Б., акв., бронза. аппликация. 53×24. КМТИ.
Мужчина.
Старик.
Молодая женщина.
Л. Украинка. Каменный властелин.
1921. Эскизы декораций. К., акв., гуашь, бронза. 68×87,5. КМТИ.
I действие. Кладбище в Севилье.
II действие. Дворик.
III действие. Пещера на берегу озера.
IV действие. Дом командора.
V действие. Кладбище в Мадриде.
Эскизы костюмов. Б. на к., гуашь, акв., бронза. 50,5×33,5. КМТИ:
Дон Жуан.
Дон Жуан в маскарадном костюме.
Донна Анна.
Командор.
Долорес.
Дон Пабло.
Донна Соль.
Донна Мерседес.
Сганарель.
Долорес.
Дуэнья.
Женщина.

2-й Гос. театр им. В. И. Ленина
(б. «Соловцов»)
А. Луначарский. Оливер Кромвель. 1921. Эскизы декораций. Б., акв., бронза. 57,5×39; 33,5×39,5; 36×44,5. ГМУИИ, Киев:
2-я картина. В зале дома купца Вайта.
4-я картина. Палисадник перед харчевней.
Комната в доме Кромвеля.

1-й Гос. театр им. Т. Шевченко
Г. Ибсен. Северные богатыри (Воители в Хельгеланде). 1921. Эскизы декораций Б., акв., бронза, аппликация. 41×56,5 КМТИ:
I действие. Корабли у берега.
II и III действие. Светлица.
IV действие. На берегу моря.
Эскизы костюмов. Б., акв., гуммиарабик аппликация. 43×30. КМТИ:
Воитель.
Дагни.
Воитель.
Йордис.
Г. Гауптман. Эльга. 1921. Эскизы декораций. Б., на к., акв., гуашь, аппликация. КМТИ:
I сцена.
II сцена.
VI сцена.
К. Кшивошевский. Черт и шинкарка 1921. Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь 46×21,5. КМТИ:
Катерина.
Бонифатий.
Войцех.
Служанка.
Мальчик.
Еврей.
Матвей.
Агнесса.
Песя.
Веся.
Панфутий.
Бальбина.
Болеслав.
Викентий.
Каетан.
Целестин.
Инферус.
Черт.
Резник.
Памфиля.
Хромой.
Коцюба.

Московский камерный балет
К. Голейзовский. Эксцентртанцы. 1923. Три эскиза костюмов. Б., тушь., гуашь, акв. 62×50. КМТИ.
К. Голейзовский. Скрябиниана. 1923. Три эскиза костюмов. Б., акв. 25×20. Собрание К. Я. Голейзовского, Москва.
Балет М. Мордкина
Нур и Анитра. 1923.
Три эскиза мужских костюмов. Б., акв., гуашь, аппликация, 64,5×50. ГЦТМ, Москва.
Украинский драмтеатр им. И. Франко
О. Вышня. Вий. 1925.
Эскиз декорации II действия, 2-й картины. На Марсе. Б., акв., гуашь. 47×68. КМТИ.
Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь, бронза, аппликация. 50×36. Собственность КМТИ:
Бог-отец.
Дорош.
Ангел.
Адам.
Ева.
Торговка.
Смерть.
Няня.
Сотник.
Черт.
Вий.
Запорожец.
Девушка.
Харьковская Гос. опера
М. Мусоргский. Сорочинская ярмарка. 1925. Эскизы костюмов. Б., акв., аппликация. 65×50. ГЦТМ, Москва:
Кум.
Грицько.
Хивря.
А. Адан. Корсар. 1926. Эскизы костюмов. Б., акв., сангина, аппликация. 50×32.
Медора. Собрание И. М. Федоркова, Одесса.
Танцовщица.
Танцовщица.
Собственность Ю. А. Ивакина. Киев.
Одесская Гос. опера.
А. Бородин. Князь Игорь. 1926. Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь, аппликация. 62×47. КМТИ:
Хан.
Скула и Ерошка.
Скоморохи.
Половчанка.
Старая половчанка.
Харьковская Гос. опера
Д. Россини. Вильгельм Телль. 1927. Эскизы костюмов. Б., акв., аппликация. 65×50. ГЦТМ, Москва:
Рыбак.
Охотник.
Мужчина.
Рыцарь.
Женщина.
Р. Глиэр. Красный мак. 1927.
Эскизы костюмов. Б., гуашь, аппликация. 56×72,5. Собрание Л. Н. Петрицкой. Киев:
Тай-Хоа.
Европейцы.
Д. Пуччини. Принцесса Турандот. 1928. Эскизы костюмов. Б., гуашь, акв., аппликация. 73×54,5. КМТИ:
Калаф.
Девушка.
Юноша.
Палач.
М. Лысенко. Тарас Бульба. 1928. Эскиз костюма запорожца с ружьем. Б., аппликация. 73×54. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
А. Бородин. Князь Игорь. 1929. Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь, серебрянка. КМТИ:
Игорь.
Князь Тур.
Половчанка.
Скоморох.

Боярыня.
Боярин.
Скула и Ерошка.
Святополк.
Владимир Игоревич.
Данила Галицкий.
Овлур.
Кончаковна.
Воин.
Половец.
Мальчик.
В. Оранский. Футболист. 1930. Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь. 72×55. ГЦТМ, Москва:
Двое мужчин.
Мужчина и женщина.
Милиционер и торговка.
Франт, мужчина и женщина.
Полотер.
Две женщины.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко

Л. Первомайский. Коммольцы. 1930. Макет единой конструкции. 57×51×57. КМТИ.

Харьковский театр Революции

И. Микитенко. Дело чести. 1931. Эскиз костюма откатчицы. Б., тушь, кисть. 30,5×23. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.

Московский драмтеатр ВЦСПС

И. Микитенко. Девушки нашей страны. 1933. Эскиз декорации. Б., акв. 18×27. ГЦТМ, Москва.

Харьковский театр оперы и балета

П. Чайковский. Спящая красавица. 1935. Эскиз декорации. Времена года. Б., акв., гуашь. 48×74,5. КМТИ.
Эскизы костюмов. Б., акв. 44×32. ГЦТМ, Москва:
Принц Шарман.
Птичка.
Поселянка.
Эскимос.
Зима.
Лакей.
Рыцарь.
Скороход.
Придворный.
Король.
Синяя Борода.
Дети.
Герольд.
Королева.
Осень.
Доктор.
Каталабют.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко

Ф. Шиллер. «Дон Карлос». 1936. Макет декорации. Комната в королевском дворце. 78×90×87,5. ГЦТМ, Москва.
Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь, бронза. 44×31. КМТИ:
Паж.
Доминго.
Офицер.
Инквизитор.
Солдат.
Дон Раймондо.
Офицер.
Королева.
Гранд.
Граф Лерма.
Паж.
Великий Инквизитор.
ГЦТМ, Москва:
Королева.
Филипп II.
Эболи.
Маркиз Поза.
Дон Карлос.
Оливарес.

Киевский Гос. театр русской драмы

В. Шекспир. «Двенадцатая ночь». 1936.

Эскизы декораций. Б., акв. 37×49,7. КМТИ:
Корабль на море.
Комната герцога.
В доме Оливии.
Сад Оливии.
Берег моря.
Эскиз занавеса. Б., гуашь, акв. 53,5×73.
Эскизы костюмов. Б., акв. 42×30, КМТИ:
Мальволио.
Герцог.
Курио.
Антонио.
Эгчик.
Виола.
Капитан.
Фабиан.
Мария.
Шут.
Полицейский.
Валентино.
Спиридон.
Оливия.
Сэр Тоби.
Себастьян.

Киевский театр оперы и балета

М. Лысенко. «Тарас Бульба». 1937. Эскизы декораций. Б., акв. 61×84. ГЦТМ, Москва:
1-я картина. Подол в Киеве.
2-я картина. Хата Тараса.
3-я картина. Сечь.
4-я картина. Лагерь под Дубно.
5-я картина. У польского воеводы.
6-я картина. Замок под Дубно.
7-я картина. У Остряницы.
8-я картина. Смерть Тараса.
Эскизы костюмов. Б., акв. 48×34. ГЦТМ, Москва:
Остап.
Андрий.
Кошевой.
Мария.
Казак.
Старуха.
Жолнер.
Полковник.
Гетман.
Воевода.
Есаул.
Киевский мещанин.
Торговка.
Гайдук.
Девушка.
КМТИ:
Полковник.
Писарь Остряницы.
Бунчужный.
Сотник.
Судья.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко

М. Старицкий. «Ой, не ходи, Грицю...» 1938. Эскизы костюмов. Б. на к., акв., цв. кар. КМТИ:
Галина.
Вустя Шурай.
Маруся Шурай.
Потап.
Дарина.

Киевский театр оперы и балета

Ю. Мейтус. Перекоп. 1938. Эскиз декорации. Переход через Сиваш. Б., акв., гуашь. 60×84. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев.
Т. Хренников. В бурю. 1939. Эскизы костюмов. Б., акв. 37×27. КМТИ:
Наташа.
Листрат.
Косова.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко

А. Корнейчук. Богдан Хмельницкий. 1939. Макет декорации I действия. Запорожская Сечь. 80×80×80. ГЦТМ, Москва.
Эскизы костюмов. Б., акв. 43×30. КМТИ:

Богдан Хмельницкий.
Гонец.
Кречковский.
Польский полковник.
Управитель Потоцкого.
Фон Дирккенштейн.
Четвертинский.
Богун.
Кисель.
Гонта.
Пивень.
Варвара.
Корецкий.
Сечевой дед.
Дьяк Гаврило.
Оран Бей.

Киевский русский драмтеатр им. Л. Украинки

Л. Украинка. Каменный властелин. 1939. Макет декорации. Склеп командора. 55×75×45. КМТИ.
Эскизы костюмов. Б., акв. 54,5×29,5. ГЦТМ, Москва:
Дон Жуан.
Донна Анна.
Долорес.

Малый театр

А. Корнейчук. Богдан Хмельницкий. 1939. Эскизы костюмов. Б., акв. 43,5×57,5. Музей Малого театра, Москва:
Казак с ружьем.
Варвара.
Богун.
Соломия.
Крестьянка.

Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко

В. Йориш. Шевченко. 1940.
Эскиз декорации «За Днепром». Б., м. 76×56. Собрание Л. Н. Петрицкой. Киев.

Филиал ГАБТ.

П. Чайковский. Черевички. 1941. Эскизы декораций. Б., гуашь. 46×72. Музей ГАБТ, Москва:
I действие. 1-я картина. Улица Диканьки.
I действие. 2-я картина. Хата Чуба.
III действие. 1-я картина. Берег реки.
Эскизы костюмов. Б., акв., цв. кар. 42×32. Музей ГАБТ, Москва:
Солоха.
Девушка.
Баба.
Вакула.
Оксана.
Вельможа.
Чуб.
Дьяк.
Светлейший.
Медведи.
Козлы.

ГАБТ

В. Соловьев-Седой. Тарас Бульба. 1941. Эскизы декораций. Музей ГАБТ, Москва:
I акт. Сад. Х., м. 62×82.
II акт. 1-я картина. Степь. Б., акв. 64×88.
II акт. Въезд в Запорожскую Сечь. Х., м. 62×82.
II акт. 5-я картина. Запорожская Сечь. Х., м. 62×82.
Эскизы костюмов. Б., акв., цв. кар. 44×32. Музей ГАБТ, Москва:
Оксана.
Казак.
Анна.
Попадья.
Поляк.
Турок.
Андрий.
Тарас.
Сваха.

Казахский театр оперы и балета им. Абая

Е. Брусиловский. Жалбыр. 1942. Эскиз занавеса. К., м. 51×68. ГЦТМ, Москва.
Эскизы декораций К., м. 53×67. Музей Казахского театра оперы и балета:

1-я картина.
2-я картина.
3-я картина.
4-я картина.
5-я картина.

Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко.
К. Данькевич. Лилея. 1945.
Эскиз декорации. Цыганский табор. Х., м. 60×104. КМТИ.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко
А. Корнейчук. Миссия мистера Перкинса в страну большевиков. 1945. Эскизы декораций. Б., цв. кар., акв. 64×43,5. КМТИ.

I действие. 1-я картина.
I действие. 2-я картина.

Киевский русский драмтеатр им. Л. Украинки
А. Грибоедов. «Горе от ума». 1945. Эскизы костюмов. Б., акв. 32×21. ГЦТМ, Москва:
Софья.
Фамусов.
Лиза.
Молчалин.
Чацкий.
Скалозуб.
Князь Тугоуховский.
Хлестова.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко
А. Корнейчук. Макар Дубрава. 1948. Эскизы декораций. Х., м. 160×85. ГЦТМ, Москва:
I акт. Дом.
II акт. Комната.

Киевский русский драмтеатр им. Л. Украинки.
Л. Дмитерко. Навеки вместе. 1949. Эскизы декораций. Х., м. 60×82.
I действие. 1-я картина. Корчма возле большого тракта. Собрание Л. Д. Дмитерко, Киев.
I действие. 2-я картина. Двор гетманского дворца. Собрание А. А. Дикой, Москва.
Эскизы костюмов. Б., акв. 41×26. ГЦТМ, Москва:
Кобзарь.
Юрась Хмельниченко.
Выговский.
Данило.
Стефа.
Лисницкий.
Полковник.

Киевский украинский драмтеатр им. И. Франко
А. Корнейчук. Калиновая роща. 1950. Эскиз декорации. Хата Романюка. Х., м. 59,5×82. КМТИ.

Малый театр
А. Корнейчук. Калиновая роща. 1950. Эскизы декораций. Х., м. 50,5×68. Музей Малого театра:
I и IV действия. Хата Романюка.
II действие. На острове.
III действие. В саду.

Киностудия «Союзмультфильм»
«Ночь перед рождеством». 1951. Эскизы кадров. Б., акв., гуашь. 29×38. КМТИ и ГМУИИ, Киев.

Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко
К. Данькевич. Богдан Хмельницкий. 1953. Эскиз декорации. Пролог. Х., м. 80×100. КМТИ.
Эскизы костюмов. Б., акв., бронза. 44×31. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев:
Богун.
Кривонос.
Соломия.
Варвара.
Бунчужный.

ГАБТ

Ю. Шапорин. Декабристы. 1953. Эскизы декораций. Б., акв. гуашь. 60×80. Музей ГАБТ, Москва:

I действие. 2-я картина. Трактир.

I действие. 3-я картина. Ярмарка.

Эскизы костюмов. Б., акв. 42×30. Музей ГАБТ:

Коробейник.

Мещанка.

Декабрист-каторжник.

Бурят.

Тунгус.

Цыган.

Дама.

Рабочий.

Гусар.

Бестужев.

Офицер.

Каховский.

Николай.

Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко

А. Бородин. Князь Игорь. 1953. Эскизы декораций. Б. на к., акв., гуашь. 53×75. КМТИ:

Пролог. Перед походом.

II действие. 1-я картина. Двор Данилы Галицкого.

II действие. 2-я картина. В тереме Ярославны.

Эскизы костюмов. Б., акв., бронза. 39×29. КМТИ:

Князь Всеволод.

Ерошка.

Скула.

Половецкий дозор.

Кончаковна.

Данила Галицкий.

Киевский русский драмтеатр им. Л. Украинки.

И. Тургенев. Месяц в деревне. 1954. Эскизы декораций. Б., акв., гуашь. 43×61.

I и V акты. Гостиная.

II акт. Сад.

III акт. Гостиная.

IV акт. Сени.

Киевский театр оперы и балета им. Т. Шевченко

М. Лысенко. Тарас Бульба. 1955. КМТИ:

Макет декорации 2-й картины. Хата Тараса. 82×100×76.

Эскизы костюмов. Б., акв. 42×29.

Старый запорожец.

Довбиш.

Судья.

Воевода.

Бунчужный.

С. Прокофьев. Война и мир. 1956.

Макет декорации I акта, 3-й картины.

Бал у екатерининского вельможи. 82×100×76. КМТИ.

Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь. 39×35. КМТИ:

Раевский, Кутузов, Ермолов.

Наташа.

Анатоль Курагин.

Гренадер, Наполеон, де Боссе.

Кайсаров, Коновницын, Денис Давыдов.

В. Гомоляка. Черное золото. 1960.

Макет декорации I действия. Карпаты. 82×100×76.

Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь. 41×31. Собрание Л. Н. Петрицкой, Киев:

Русский.

Пионерки.

Казашка.

Белоруска.

Казак.

Грузин.

Белорус.

Уголь.

Черное золото.

Ансамбль танца Украинской ССР

Эскизы костюмов. Б., акв., гуашь, бронза. 42×32. КМТИ:

Украинка.
Казак.
Запорожец.
Гуцул.
Гуцулка.
Эскиз декорации к миниатюре «Память сердца». Б., акв., гуашь. 59,5×50,5. КМТИ.

ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Панно для Сырецкой ярмарки в Киеве. 1915.
Роспись интерьеров киевского «Дома интермедий». 1917.
Роспись интерьеров киевского «Театра гротеск». 1917.
«Дума про Самийла Кишку». Роспись клуба им. И. Франко, Каменец-Подольск. 1920.
«Строительство большевиков», «Гражданская война». Роспись рабочего клуба станции Дарница. 1920.
«Невольничий плач». Роспись театра г. Козельца. 1920.
«Маруся Богуславка». Роспись рабочего театра Сахарного завода в с. Прицки, Ржищевского района. 1920.

Принятые сокращения:

Х. — холст;

м. — масло;

б. — бумага;

акв. — акварель;

к. — картон;

гр. — графитный;

цв. — цветной;

кар. — карандаш;

ГАБТ — Гос. ордена Ленина Академический Большой театр Союза ССР

ГМУИИ — Гос. музей украинского изобразительного искусства;

ГЦТМ — Гос. центральный театральный музей им. Бахрушина;

КМТИ — Киевский музей театрального искусства;

значком * помечены несохранившиеся произведения.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Дмитрий Емельянович Горбачев

Анатолий Галактионович Петрицкий

М., «Советский художник», 1971, 152 стр. с илл.

Редактор Ю. Малькова
Художественный редактор Л. Горячкин
Технический редактор С. Привезенцева
Корректоры Р. Кравецкая, Е. Куткина

А 09063. Подписано к печати 24.VIII.1970
Печ. л. 9,5. Усл. л. 10,355. Уч.-изд. л. 9,681
Тираж 4750. Цена 1 р. 37 к. Заказ 6239.
Изд. № 2-435.
Типография № 5. Главполиграфпрома
Мало-Московская, 21.